

## Kunst im Präsenz auf der 52. Biennale in Venedig

Dieser Sommer war für viele Kunstfreunde eine Qual. Vier Städte wurden clever in ein Event-Paket gepackt und warteten auf Besuch: Venedig, Basel, Kassel und Münster. Das Treffen der Nationen in Venedig, das der Händler in Basel und die der Kunstpädagogen und der Urbanisten in Kassel und Münster. Die zeitgenössische Kunst zelebriert ihre Konjunktur wie selten. Die Kunst als begehrte Geldanlage, als ernstes Spiel, als Event, als Gag? Alles mag stimmen. Sicher gibt es an allen Orten viel gute Kunst zu sehen, aber so spannend, so frisch und so überraschend wie in Venedig geht es nirgendwo zu. Den ersten Rang macht der „Serenissima“ keiner streitig. Zu vielfältig ist sie, zu offen, zu breit und in allem venezianisch spielerisch. Wie alle zwei Jahre organisiert sich die Kunst hier auf drei Ebenen: in den Pavillons der Nationen, in der zentralen Ausstellung im Arsenal sowie im großen Pavillon und in den Begleitveranstaltungen.

In diesem Jahr gesellen sich zu den 30 traditionellen Nationenpavillons in den Giardini noch 46 weitere Länder dazu, die sich irgendwo in der Stadt eine Räumlichkeit suchen und mieten müssen. Eine gewaltige Zahl, die hier souverän dem immer wieder gehörten Einwand entgegentritt, in der Zeit der global verhandelten Kunst sei diese Art nationaler Auftritte überholt. Global gehandelt wird sie zwar, aber gemacht wird sie immer noch weitgehend in kleinen Nestern des künstlerischen Schaffens mit seinen spezifischen Rahmenbedingungen. Die Pavillons der alten Länder liegen nah beieinander und reihen sich selbstbewußt den kleinen Hügel hoch. Hier geht der versierte Kenner denn auch als erstes hin, um kenntnisreich dabei zu sein, wenn gerätselt wird, wer den Löwen, wer die Palme, wer die Trostpreise erhält. Doch letztlich werden die Besucher in diesem Jahr auf dem Weg zum Hügel nicht bleibend gefesselt.

Viel interessanter sind die Häuser der kleineren Nationen: In diesen findet man teils alte, teils junge und frische Kunstszenen und bemerkenswerte Beiträge. Zudem zeigt sich dabei, daß es nicht nur die öffentlichen und privaten Gelder sind, die gute Werke inspirieren, sondern vor allem die inneren und äußeren Spannungen in der Kunst vor Ort. Finnland zeigt in Venedig die schönste Inszenierung und Polen die intelligenteste Skulptur; die Niederlande präsentieren bedrängend die Einmischung der Kunst in die national verteilte Krise unserer Zeit: die illegale Einwanderung; die Republik Irland und die nordirische Provinz bieten zwei künstlerische Positionen von hoher, beeindruckender Innovationskraft dar.

Seit einigen Jahrzehnten bildet Finnland zusammen mit Schweden und Norwegen eine Kulturgemeinschaft und nutzt dafür nicht den eigenen Pavillon, sondern



den der Nordischen Länder. Die drei Länder haben sich mit dem deutschen Kurator René Block unter ein gemeinsames Motto gestellt: „Welfare – Fare Well (Wohlfahrt – ade)“. Mit diesem Leitspruch wollen sie den nordischen Sozial- und Wohlfahrtsstaat kritisch betrachten. Längst ist der kein Vorzeigeprojekt mehr, denn er steckt in der Krise. Sein Sozialkonsens ist auseinandergebrochen. Längst gibt es wachsende Minderheiten und Einwanderungskonflikte. Alle teilnehmenden Künstler setzen sich mit der sozialen Angst und der Aufspaltung der Gesellschaft auseinander. Daher hat René Block neben einheimischen Künstlern auch zwei aus den Reihen dieser Minderheiten zur Beteiligung eingeladen: den in Finnland lebenden Iraker Adel Abidin (geb. 1973) und den im Iran geborenen Schweden Sirious Namazi (geb. 1970). Beide präsentieren ihre Arbeiten zusammen mit norwegischen und schwedischen Künstlern im Nordischen Pavillon.

#### Maaria Wirkkala: Landing prohibited

Die Finnin Maaria Wirkkala (geb. 1954) aber nutzt unter dem gleichen Motto den Pavillon ihres Landes, den der Architekt und Designer Alvar Aalto 1956 für Finnland baute. Sie geht dabei sehr auf die Architektur von Aalto ein und installiert eine stille Arbeit mit tiefgehend bildnerischer Ausstrahlung (Abb. 1). Das Licht tritt ein vom Eingang her und durch ein Fenster gegenüber. Es fällt aber auch durch die Decke von oben herab in den Raum hinein und entwirft so in sensiblem Echo auf den Sonnenstand unterschiedlich helle Zonen. Bis auf einen schmalen Pfad am Eingang ist der gesamte Boden mit etwa handgroßen bunten Glassplintern aufgefüllt, wie sie bei der industriellen Glasproduktion in Murano anfallen.

Auf diesem Meer aus Glas liegt in der Mitte ein kleines venezianisches Holzboot. Etwas Wasser ist hineingeschwappet. Wenn sich das Boot von Zeit zu Zeit überraschend durch einen Mechanismus vorn leicht anhebt, bewegt sich das Wasser, wirft kleine Wellen und spiegelt dabei das Oberlicht. Dieses Spiel mischt sich mit den stillen Lichtreflexen der Scherben. Über das Boot ist eine Satteldecke in den Raum eingehängt, die einen Unterstand markiert. Vorn rechts am Eingang steht eine Klappleiter aus Aluminium: stumpf und technisch – wie vergessen; hinten links im Raum lehnt eine andere Leiter aus Glas an der Wand: leuchtend – wie das himmlische Motiv aus einem alten Bild, von Tintoretto vielleicht, herausgeholt.

Das Ganze wirkt wie ein Bootsschuppen irgendwo am Rand der Stadt. So verrät sich die Komposition dieser Installation auf den ersten Blick, so spannend und stauenswert ist ihre Präsenz. Die Zeit scheint still zu stehen, alles wartet. Nur die letzten Ausläufer einer Wellenbewegung von weither schlagen sich rhythmisch wie in einer Art gedehnter Zeit nieder. Im bewegten Wasser reflektiert die Künstlerin ihr stehendes Bild und erzeugt beim Betrachter ein poetisches Nachsinnen. Der Raum, paradox bewegt im Stillstand, entfaltet eine dichte Atmosphäre, die nur durch den





Abb. 1: Maaria Wirkkala: „Vietato Lo Sbarco – Landing prohibited“ (2007)  
(Photo: Friedhelm Mennekes © 52. Biennale Venedig)



Titel verstört und gebrochen wird: „Vietato Lo Sbarco – Landing prohibited“ (2007).

Maaria Wirkkala ist nach 1995 und 2001 zum dritten Mal auf der Biennale vertreten. Ihre Arbeiten haben stets einen existentiellen Charakter, sind inspiriert aus Religions-, Kunst- oder Philosophiegeschichte. Dabei vermittelt sie Gegensätze, verbindet Alltägliches mit Geheimnisvollem und löst Überraschung wie Nachdenklichkeit aus. Das Motiv der Leiter kommt öfter vor, und wenn die Steige aus Glas ist, bezieht Wirkkala sie auf den Jakobstraum, d. h. auf einen Ort voll von unüberbrückbaren Gegensätzen. Wie Jakob aufwacht und für einen Augenblick den heiligen Ort unter seinen Füßen spürt, so entwirft sie oft verwundernde Momente als Denkanstöße für einen tieferen Sinn ins Bild.

Ein Begriff ist ihr das *Bleiben*. Mit ihm beschreibt sie einen besonderen Augenblick, einen winzigen Korridor vor Grenzen und Schutzzonen, eine innere Verdichtung von Zeit und Raum für Kraft und Ruhe. Der Mensch lebt hier zwischen Orten, den Zeiten, den Dingen, den Sprachen. Das Bleiben ist für diese Künstlerin eine Metapher, um Verbindungen aufzubauen, auch zum Unwahrscheinlichen: „Es geht um das Arbeiten mit dem, was ich sehe und dem, was ich nicht sehen will; was passiert und was ich verdränge.“ Dieses Bleiben aber erschließt auch das Irreale und bezeichnet einen poetischen Augenblick, einen inneren Raum, von dem aus die Schwellen ins *Unmögliche* übertreten und Verbindung zwischen dem Inneren und dem Äußeren geschlagen werden können, dem Immanenten und dem Transzendenten. Darum hat Bleiben immer auch den Sinn einer möglichen Brücke, die zum Unbenennbaren und Geheimnisvollen führt.

Mit Vietato Lo Sbarco – Landing prohibited variiert Maaria Wirkkalias auf ihre Weise das Motto der Nordischen Länder. Ihre Arbeit ist ein ernster Blick auf eine ernste Realität ihres Landes, aber auch ganz Europas. So würden beispielsweise während der Biennale viele Menschen an den Küsten Italiens illegal an Land gehen oder stranden. Damit bekommt ihre Installation eine soziale Konnotation. Sie ist als poetische Brücke ein Wegweiser in eine neue politische Praxis, um der Freiheit einer verdinglichten „Welfare“ „Fare Well“ zu sagen. Wie kommen wir als Menschen damit zurecht, wenn Tausende ihre Heimat verlassen und an unserer Grenze stehen und warten, fragt sie sich und sucht Türen zu öffnen und Brücken zu schlagen, von der fixierten Gegenwart in eine bewegte Welt erfinderischen Geistes.

#### Aernout Mik: Citizens and Subjects

Gleich gegenüber werden im niederländischen Pavillon ähnliche Fragestellungen mit völlig anderen Mitteln bewegt, dramatischer und spektakulärer. Wieder steckt eine moderne Architektur, diesmal von Geritt Rietveld, den Rahmen für bildnerische Gedanken ab. Der Pavillon ist zu einem Erlebnisraum umgestaltet worden, zu einer Mischung von Gefängnis, Internierungslager und Kaserne. Aus dem Eingang



ragt schrägwinklig ein grau gestrichener Bau- oder Zellencontainer heraus. Den betritt man seitwärts und kommt, vorbei an einem kleinen Tisch, einfachen Stühlen und Gefängnisklo aus Edelstahl in das Innere. Hier liegen Matratzen, stehen Hochbetten und Klappstühle herum. Am Rand erblickt man offene Einzelhaftzellen. Alles erinnert an Grenzübergänge, Kasernen, Gefängnisse und sonstige Zonen der Angst und der staatlichen Gewalt. Doch über die Atmosphäre legt sich eine andere Realitätsebene. Inmitten der architektonischen Interventionen präsentiert der niederländische Installationskünstler Aernout Mik (geb. 1962) drei Videoproduktionen unter dem Titel „Citizens and Subjects“ (2007).

Die erste, „Training Ground“, zeigt auf zwei Kanälen eine fiktionale Inszenierung. Darsteller in deutschen Polizeiuniformen lernen und trainieren bestimmte Taktiken, mit denen man illegale Flüchtlinge festnimmt. Filmische Verfremdungseffekte wie Wiederholung, extreme Mimiken, Zeitlupe, Vergrößerung heben das Ganze auf eine irrealer Ebene, von der eine Menge kathartischer Momente ausgeht. Der Ernst der Konfrontation und der Machthierarchie werden in Frage gestellt. Polizisten werden müde und machen neben den Flüchtlingen Pause. Andere Ordnungshüter bekommen Weinkrämpfe. Immigranten laufen mit Holzgewehren umher. Etablierte Machthierarchien lösen sich auf, spielerisch wie dramatisch deuten sich Alternativen an, mit der ungewollten Immigration in die westliche Welt fertig zu werden.

Im zweiten Film „Convergencies“ hat Mik in zwei Kanälen ungeschnittenes, rohes Filmmaterial von Fernsehsendern und Sicherheitsbehörden kommentarlos aneinandergesetzt, das ungeschminkt die gängigen Abschiebepraktiken dokumentiert. Man sieht zerstörte Zugwaggons, dunkelhaarige Männer, von englischen Polizisten in ein Flugzeug abgeführt, oder von französischen über ein Feld getrieben. Sicherheitspersonal läuft mit ABC-Schutz durch eine Innenstadt ... ein Bildermix des Ausnahmezustands, die Angst in Zeiten des Terrors, der irrationale Haß auf die wilden Einwanderer.

Das dritte vierkanalige Video „Mock up“ ist wiederum eine Inszenierung, gefilmt im berühmt-berüchtigten militärischen Übungslager des holländischen Marnehuizen. Wieder eine Katastrophenübung, diesmal gespielt von erwachsenen Funktionsträgern und Kindern, die an dem Drill teilnehmen, die Simulation einer Simulation. Das Szenarium aus Erwachsenen und jungen Leuten läuft ohne große Proben ab. Spieltrieb wird entfacht, spontane Reaktionen werden abgerufen. Immer wieder kippt die Stimmung. Unreflektiertes Verhalten wird hinterfragt, und wiederholt schlägt das Spektakel plötzlich in einen neuen Ernst um, wird irrational oder absurd, voll von untypischen, aber denkwürdigen Alternativen. Die Logik verdreht sich.

Der Betrachter sitzt oder liegt auf dem Mobiliar des Pavillons, das wie aus den Videos herauszurollen scheint. Er wähnt sich mitten in der Realität – mitten im Spiel, verfolgt mit Angst und Ernst das gefilmte Material, steht vor und im Spiel, zwischen



Distanz und Teilnahme. Das Wechselbad bewegt komplex die Einsichten. Mal beängstigt, mal lachend, mal erschrocken, mal anfeuernd zwischen „Hosianna!“ und „Kreuzigen!“ Hier fühlt er mit den Ordnungshütern, dort mit den Verfolgten.

Was sich zeigt, ist eine Kunst, die sich zentraler gesellschaftlicher Fragen annimmt. Hier will sie durch ihre Kraft, durch Poetik und politische Einmischung andere Wege entdecken helfen, Wege, die Hoffnung geben – weil durch die Kunst Vorurteile entlarvt werden und sie dazu ermutigt, sich davon zu befreien.

### Monika Sosnowska: 1:1

Die Kunst versteht sich aber nicht nur von den Reaktionen auf die gesellschaftlichen Herausforderungen her, sondern immer auch als ein kritisches Potential, das sich von der Kunst als Kunst legitimiert. Das bringt auf eine sehr bemerkenswerte und gelungene Weise die Installation von Monika Sosnowska (geb. 1972) im polnischen Pavillon zur Anschauung (Abb. 2). Die Künstlerin setzt sich als abstrakte Bildhauerin mit den Grenzziehungen zwischen moderner Kunst und moderner Architektur auseinander, mit dem Verbindenden und dem Trennenden. Beide wollen sie Räume schaffen, die Architektur und die Kunst, ohne dabei in den Relationen des Euklidischen aufzugehen; das wäre ein Ansatz, der aber leicht verspielt wird.

Während für die Künstlerin in der Architektur ihres Landes vor allem Funktionalität und Nutzbarkeit vorherrschen, also die Haltung der Rationalität und der Selbstgewißheit, geht es ihr als Bildhauerin um das Gegenteil: um Unsicherheiten, Zweifel, Rätsel und vielleicht sogar um Chaos, das nicht beherrschbar ist. Diesen Gegensatz möchte sie bildhauerisch darstellen, indem sie zwei Raumkörper mit gleich großem Volumen bildhauerisch miteinander in Beziehung setzt.

Bei dem einen Baukörper handelt es sich um den im modernen Geist von italienischen Architekten gebauten polnischen Pavillon aus den 1930er Jahren, als Ausstellungshalle für Bilder und kleine Skulpturen konzipiert; bei dem anderen geht es um das Gestell einer ebenfalls modernen Architektur, ein imitiertes Baumodul aus der sozialistischen Zeit Polens. Letzteres wurde prototypisch für die massenhaft industriell gefertigten Häuser in den 60er und 70er Jahren in hoher Zahl an zentraler Stelle industriell produziert, um dann transportiert und als Modul für ein einzelnes Haus oder für mehrstöckige Wohnblöcke eingebaut zu werden. Damit war aus wirtschaftlichen und sozialen Gründen ein billigeres und schnelleres Bauen möglich geworden. Selbst Geschäftszeilen für neue Wohngebiete konnten mit solchen Modulen errichtet werden: ein stolzes Konzept, das die Idee einer rationalisierten Bauweise mit der politischen Hoffnung auf eine bessere und gerechtere Gesellschaft verband.

Maßstabsgerecht sollten nun diese beiden Gebäude, das Produkt einer freien Moderne und das ihrer angewandten Variation, „1:1“ umgesetzt und ineinandergestellt werden. Das war nicht einfach zu realisieren, weil ersteres zu horizontal, letzteres



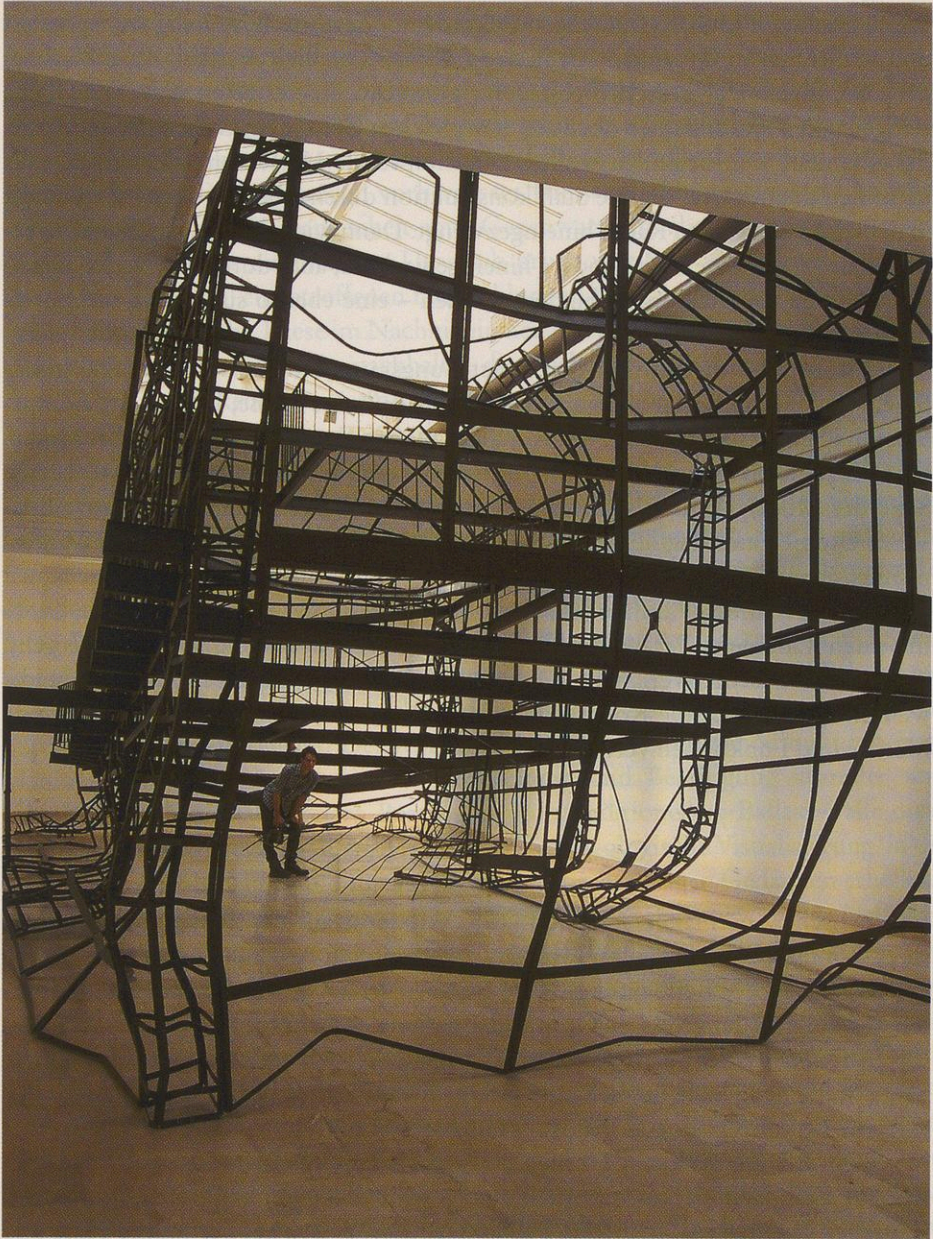


Abb. 2: Monika Sosnowska: „1:1“ Installation (2006)  
(Photo: Friedhelm Mennekes © 52. Biennale Venedig)



zu vertikal dimensioniert war. Der eine Bau war zu lang, der andere zu hoch. Das Stahlgerüst des Moduls mußte mit Eisenpressen auf eine technisch komplizierte Weise gestaucht und zusammengedrückt, demontiert, nach Venedig transportiert und schließlich an Ort und Stelle in den Pavillon installiert werden. Zwei Baukörper also, ineinander gesteckt, gestaucht, gestreckt. Sie vertreten unterschiedliche Bagedanken und stammen doch aus dem gleichen Geist, dem Geist einer Moderne, die eine neue Zeit beginnen wollte. Die skulpturale Umsetzung sieht so aus, als hätte sich die massive, dunkle Stahlkonstruktion durch eine Art unsichtbare Kraft in den anderen, weißen Raum hineingezwängt. Dann wieder wirkt das Ganze organisch, als sei das eine in das andere hineingewachsen, aber durch die Decke an seiner weiteren Entwicklung gehindert worden – eine ebenso suggestive wie rätselhafte Situation.

Die Künstlerin thematisiert den Ausstellungsraum selbst als Kunstwerk, in das hinein der zweite Raum gezwungen wird, so daß eine große, ja eine Art Kampf-Spannung entsteht. Sie stellt zwei Konzeptionen in Frage und zeigt mit ihrer Intervention zugleich uneingelöste Versprechen aus dem 20. Jahrhundert: auf der einen Seite der Modernismus als formale Architektur mit der Fahne der realsozialistischen Utopie eines staatlichen Systems; auf der anderen Seite ein formaler Modernismus, ebenso staatlich in Auftrag gegeben, um kulturpolitisch die nationale Kunst auf eine internationale Bühne zu heben. Monika Sosnowska macht deutlich, das es in beiden Räumen weder um Architektur noch um ein neues Raumverständnis geht. An ihren politischen Verlängerungen und in ihren Anwendungen scheitern beide, weil die Architektur die Komplexität einer Idee des inneren Raums an ihr fremde Mächte und Funktionen verraten hat.

#### Gerard Byrne: 1984 and Beyond

Die kritische Auseinandersetzung mit der Moderne auf der diesjährigen Biennale setzt sich im irischen Pavillon fort, und zwar mit den Arbeiten von Gerard Byrne (geb. 1969). In der Betrachtung dieses Beitrags verlassen wir die Giardini und treten in den Kreis der größeren Gruppe der nationalen Beiträge an den verschiedenen Orten der Stadt, hier im „Istituto Provinciale Per L’Infanzia“, das hinter der Kirche Santa Maria della Pietà im Gebäude ihrer früheren Scuola liegt.

Byrne ist konzeptioneller Künstler und arbeitet mit Photos und Videos. Er fragt in seinem Beitrag nach den Formen und Repräsentationen, in denen sich eine bestimmte Zeit darstellt und vermittelt, und er geht dabei von konkreten, für die Zeit typischen Quellen aus. In diesem Fall konzentriert er sich auf bestimmte Texte und Bilder der 60er und 70er Jahre. Es ist die Zeit der späten Moderne, in der sich in selbstbewußter Pose und auf subtile Weise rationale Erneuerung und emphatische Zukunftsperspektiven artikulieren.



In einem seiner Werke, in dem Video „1984 and Beyond“ (2005), greift er methodisch auf eine 1963 im Magazin „Playboy“ erschienene Gesprächsrunde zwischen Science-Fiction-Autoren über George Orwells Zukunftsvision zurück. Diese Sitzung läßt er zeitlich, örtlich und sprachlich verfremdet in eigener Inszenierung nach 30 Jahren wieder stattfinden. Verhandelt werden dabei unter anderem der Kalte Krieg, die Bevölkerungsexplosion, die Entwicklung der Raumfahrt, der Technik, der Humangenetik und des individuellen Verhaltens. In selbstbewußter Pose werden dabei viele Entwicklungen vorhergesagt, die weithin nicht eingetroffen sind. Gleichwohl treffen Vergangenheit und Gegenwart auf ebenso interessante wie ernüchternde Weise aufeinander. Utopisch prognostizierte Wunschvorstellungen werden mit den real eingetroffenen Entwicklungen kontrastiert und die Diskrepanzen sichtbar gemacht. Diese im Nachhinein neu inszenierten Gespräche zeigen aber vor allem eines: wie wenig nachhaltig die vorhergesagten Veränderungen sich tatsächlich entwickelt haben – und wie gering ihr Ergebnis ist.

Besonderen Wert legt Byrne auf die spätmoderne Innen- und Bauarchitektur, in der damals wie heute diese Gespräche stattgefunden haben. Hier zeigen sich überraschende Beziehungen zwischen Stil und Details der Gebäude und den visionären Inhalten der medial zelebrierten Diskussionen. Es wird deutlich, wie in völlig unterschiedlichen Medien die gleichen ideologischen und rhetorischen Figuren die Studentenproteste sowie den politischen Reformeifer prägten. Die Filmsequenzen und Photos zeigen, wie stark eine bestimmte Phase der Architekturgeschichte ein zeitgenössisches Denken repräsentiert und illustriert und wie offensichtlich das sogenannte progressive Denken sich in der architektonischen Formensprache der Spätmoderne niederschlägt. Der Ruf nach eindeutiger Argumentation, nach glasklaren politischen Maximen, nach Aufdeckung und Beseitigung dumpfer und dunkler Machenschaften, nach Beseitigung von traditionellem Ballast – alle diese Parolen finden in der damaligen Architektur ihre ideologische Visualisierung, in die sich diese damals neuen, und für ihre Vertreter durchsichtigen Gedanken erhellend wie aufklärerisch eingeschrieben haben. Diese Zeit war selbstbewußt im Auftreten und radikal in der Umsetzung. Sie war nicht konfliktscheu, liebte die Polaritäten und wußte sich sprachlich versiert, rhetorisch geschickt und optisch eindrucksvoll zu inszenieren.

Die Ergebnisse dieser Analyse belegt Byrne im Stil von Schwarz-Weiß-Photographien zur Architektur der damaligen Zeit, die er ganz nach den entdeckten Mustern in 1984 und Beyond vor kurzem anfertigte. Sie werden auch durch eine andere Photosequenz bestätigt, die er unter dem Titel „A country road. A tree. Evening“ (2006 – im Entstehen) zeigt. Sie schlagen in Farbskala und Realismus eine Brücke zum Theater der damaligen Zeit, zu Brecht, Sartre und Beckett – und sind doch rückblickend optische Reflexionen aus heutiger Zeit. Es sind Stilelemente, die sich nicht en passant in einer bestimmten Zeit einfinden, sondern bewußt gemacht wurden.



Daß Bynre dieses Potential vor allem dort findet, wo der Glaube an modernistische Ideale und Ideologien noch relativ ausgeprägt war, liegt nach der mit dem Werk besonders vertrauten Kunsthistorikerin Vanessa Joan Müller „sicherlich in dem Anspruch auf Universalisierbarkeit, der diese Zeit gekennzeichnet hat, aber auch an jenem beginnenden Zusammenspiel aus Medialität, Spektakel und Kodifizierung, das in unserer Gegenwart seine eigentliche Blüte erreicht“.

### Willie Doherty: Ghost Story

Die Briten haben neben ihrem nationalen Pavillon drei weitere, regional orientierte Ausstellungen im Rahmen des Begleitprogramms der Biennale organisiert: für Schottland, Wales und Nordirland. Letztere findet dabei erstmalig zusammen mit dem Beitrag der Republik Irland in einem gemeinsamen Haus statt: in der früheren Scuola der Kirche Santa Maria della Pietà – ein kulturpolitischer Meilenstein! Willie Doherty (geb. 1959) präsentiert hier drei Videos: „Closure“ (2005), „Passage“ (2006) und „Ghost Story“ (2007). Alle drei Filme setzen sich vor dem Hintergrund der innenpolitischen Veränderungen Nordirlands mit den alltäglichen Ängsten und Ungewißheiten der von den jahrzehntelangen, zermürbenden Kämpfen innerlich aufgeriebenen Menschen auseinander.

Der eigens zur Biennale fertiggestellte Film *Ghost Story* wird von einer ruhigen, meditativen Kameraführung bestimmt, die meist einem schmalen, geraden, schier endlos langen Pfad am Rand eines Waldes folgt. Auf die Bilderfolge ist eine Stimme montiert, die nichts erklärt, sondern lediglich in Abständen innere Monologe ernüchternd wie erschreckend stammelt. Es sind Worte, die im Erzähler angstbeladene Bilder wachrufen. Dieser lange Weg ist mit Erinnerungen besetzt. Die Bäume, Büsche am Rand, das feuchte Laub, das frische wie das alte, alles scheint Stimmen zu bewegen.

Seitenschwenks ins Gebüsch legen neue Sichten frei: der Boden einer abgerissenen Fabrik, Mauern im Zwielflicht. Augen springen ins Bild, Gesichter, Gestalten, Geister; ein Auto im Bild und bellende Hunde im Text, dazu Käfige. Der Erzähler verliert sich in Erinnerungen. Furchtbeladene Augenblicke. Konfrontationen. Menschenhaufen ... und immer wieder der Wechsel ins Bild, zurück auf den Weg. Bilder und Worte, abwechselnd im Rhythmus. Neue Blicke versetzen ihn erneut zurück, auf dem Weg über das Wort ins Vergangene. Eine lange Reise!

Längst ist der Film vorbei, doch der Zuschauer ist mit der Kamera wie dem Sprecher immer noch unterwegs. Wort und Bild haben ihn der Realität enthoben. Suggestiv ziehen Bilder wie Texte durch Stimme und Stimmung den Betrachter in ihren doppelten Bann und fangen ihn ein im Zwischen von Bild und Text. Sie rufen ihn ins eigene Jetzt und Damals, sichtbar und unsichtbar, vergessen oder verdrängt. Natürlich handelt der Film von Irland, vom Bürgerkrieg, den jahrzehntelangen und



zermürbenden „Troubles“. Doch hat der Betrachter auch die Freiheit, anderswo zu sein, denn nichts Konkretes wird erzählt, kein Ereignis, kein Report. Alles bewegt sich im Allgemeinen. Irland ist nur die Basis. Die Bilder entfalten Netze von Erinnerungen, im Werk und im Betrachter, die einen springen auf die anderen über und fallen wieder heraus. Was bleibt sind die klaustrophoben Räume, auf die sich Dohertys Bilder meist beziehen. Sie bestehen aus eindrucksvollen Sequenzen, von Texten begleitet, und entfalten die Komplexität des Lebens in einem geteilten Land, von untergründiger Angst, Unterdrückung und Unsicherheit als Erfahrung von jedermann. So stellen sie stets den inneren Zustand ihrer Protagonisten dar und heben doch zugleich auf die innere Anteilnahme des Betrachters ab.

Die beiden irischen Künstler Byrne und Doherty – so verschieden sie in ihrem künstlerischen Ansatz auch sind – so nah stehen sie sich in der direkten Reflexion des Optischen. Beide entstammen einem gemeinsamen Hintergrund, der Tradition einer literatur- und wortgeprägten Kultur. Sie produzieren auf unterschiedliche Weise und ergründen selbstreflexiv die Bedingungen und Voraussetzungen ihrer Bilder. Immer bleiben sie dabei eingebunden in konzeptuelles und kritisches Denken sowie in Phantasie, Literatur und Erinnerung. Es sind Bilder und Betrachtungen für den Menschen unserer Tage. Ihn verweisen sie in seinem Ringen um Selbstverstehen und der Suche nach seiner eigenen Identität auf sich selbst.

### Die zentrale Ausstellung

Unter der Devise „Denke mit den Sinnen – Fühle mit dem Verstand. Kunst im Präsenz“ richtet ihr Kurator, der amerikanische Kunsthistoriker Robert Storr aus Yale, die diesjährige zentrale Ausstellung der Biennale im Arsenale und im großen Pavillon der Giardini aus. Durch langjährige Mitarbeit in international renommierten Museen ist er im Kunstbetrieb erfahren. Gegenüber früheren Varianten reduzierte er die Zahl der teilnehmenden Künstler im Arsenale und vergab dafür viel Ausstellungsraum an eigenverantwortliche Präsentationen aus Afrika, der Türkei und auch an Italien, das in diesem Jahr erstmals wieder seit acht Jahren mit einem eigenen Beitrag an der Biennale teilnimmt. Das Gastgeberland zeigt zwei Positionen: Baumskulpturen des Bildhauers Guiseppa Pennone (geb. 1947) und den kritischen Videofilm zur nächsten US-Präsidentenwahl von Francesco Vezzoli (geb. 1971).

Storr hat in beiden Zentren ausgewogene, teils ruhige, teils aufregende Räume und Zonen mit über 100 Künstlern geschaffen. Bewährtes ist mit Neuem verbunden, im klassischen Sinn schöne Bilder in bekannten Stilvariationen hängen neben neuen Visualisierungen. Selbst das Alter der Künstler ist gut gemischt: alte hängen neben jungen, die Europäer neben Afrikanern, Amerikaner neben Chinesen. Es liegt ein ernster Grundton in den Hallen. Es gibt viel abstrakte Kunst zu sehen, zum Beispiel von Gerhard Richter und Sigmar Polke aus Deutschland, Robert



Ryman, Ellsworth Kelly, Sol LeWitt und Fred Sandback aus den USA oder Raoul De Keyser aus Belgien; viel Neues und Politisches etwa von Morrinho Project (Brasilien), Rosemary Laing (Australien), Neil Hamon (Großbritannien), Tomer Ganihar (Israel), Rainer Ganahl (Österreich), León Ferrari (Argentinien), Gabriele Basilico (Italien) oder Malick Sidibé (Mali). Soziale Bildinhalte sind wieder präsent, neben vielen Photos und Videos überraschend viel Malerei. Migration, Terrorismus, Krieg und Tod sind die am häufigsten wiederkehrenden Motive. Ihre starken Momente hat die Ausstellung da, wo sie das Prinzip der Zeitgenossenschaft illustriert.

Das Gefühl eines Angriffs, einer gerade noch abgebremsten Attacke von Sophie Whettball (geb. 1973, Belgien) verläßt den Betrachter angesichts ihres Videos „Shadow Boxing“ (2004) so schnell nicht mehr. Eine junge Frau ist unentwegt den Angriffen des Schattenboxers ausgesetzt. Im Sekundentakt attackiert sie der durchtrainierte Kämpfer, ohne sie freilich je zu berühren. Und doch lösen seine rasenden Bewegungen Luftzüge aus, die Kleid und Haare seiner Partnerin wehen lassen. In einem erschreckenden Video von Paolo Canevari (geb. 1963, Italien) jongliert ein Junge aus Belgrad vor den Ruinen seines Wohnquartiers gekonnt einen Fußball, der – so zynisch wie realistisch – aus Hartgummi zu einem Totenschädel gefertigt ist. Emily Prince (geb. 1981), eine junge Amerikanerin, hat in der riesig gezeichneten Silhouette der amerikanischen Landkarte die Photos ihrer toten Landsleute im Irak porträtiert und schuf so ein Memorial für die im Irak und Afghanistan umgekommenen Armee-Angehörigen: „American Servicemen and Women who Have Died in Iraq and Afghanistan (But Not Including the Wounded, Nor the Iraqis nor the Afghanis“ (2004–07).

Die Gewalt und der Tod, Erschrecken und Nachdenklichkeit dominieren den Realitätsbezug. Die Ausstellung gipfelt qualitativ ohne Zweifel im persönlich wie künstlerisch reflektierten Beitrag des Chinesen Yang Zhenzhong (geb. 1968). Er hat in seiner zehnteiligen Videoinstallation hunderte von Zeitgenossen aller Altersklassen aus fünf Kontinenten gebeten, in ihrer jeweiligen Sprache vor laufender Kamera die Worte zu sprechen „Ich werde sterben“. So ist auch die Arbeit betitelt (2000–2005). Es sind junge und alte, gesunde und kranke, freundliche und ernste Menschen. Die Videos dokumentieren auf berührende Weise. Die Menschen zeigen sich bei allem Widerstand und allen Berechnungsversuchen in ihrer Äußerung persönlich bewegt. Jeder sagt es auf eigene Weise und offenbart dabei sich selbst und sein Gefühl vor dem unabwendbaren Ereignis. Sie sagen es lachend, verlegen, besorgt wie beschämt und scheinen doch dabei zu denken: Ich möchte vor allem gut leben. Bei dieser Aktion konzentrierte sich der Künstler, wie er sagt, vor allem auf den jeweiligen Gesichtsausdruck vor und nach dem gesprochenen Satz: „Niemand von uns ist bereit zu sterben. Wir alle haben Angst vor dem Tod. Aber das Leben ist ephemere, der Tod ist es nicht, er ist unabwendbar.“



## Bill Viola: Ocean Without a Shore

An diesem Punkt geht eine andere Ausstellung aus der großen Zahl der Begleitveranstaltungen noch einen Schritt weiter. Sie fragt nicht nur nach dem eigenen Tod, sondern auch nach dem Tod anderer Menschen, vor allem jener, die aus dem persönlichen Lebenskreis herausfallen. Es sind jene, die ein jeder trauernd mit sich herumträgt, mit denen er lebt und mit denen er umgeht. In einer ungewöhnlichen Arbeit hat sich der für seine Meisterschaft in der Videokunst bekannte Amerikaner Bill Viola (geb. 1951) mit dieser Erfahrung befaßt: in der dreiteiligen Filminstallation „Ocean Without a Shore“ (2007) in der kleinen Kapelle San Gallo.

Das Kirchlein stammt aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und ist im besten Stil der Frührenaissance eingerichtet. Es hat vom Grundriß her einen rechteckigen Raum und drei Altäre auf jeweils drei Stufen, einen zur Stirnseite, zwei mittig auf den breiteren Seitenwänden. Das Gotteshaus wird nicht mehr genutzt, die Reliquiarsepulkren sind aus den Altarplatten herausgenommen, ebenso fehlen die Malereien in den marmornen Rahmungen. Geblieben sind die edlen Altaraufsätze mit ihren Pfeilern und Giebeln aus der Renaissance. Sie umfassen eine freie Bildfläche von etwa 180 mal 90 Zentimeter. In die drei Altäre ist seitlich und oben im Abstand von etwa zehn Zentimeter jeweils ein eiserner Kasten von etwa 60 Zentimeter Tiefe und Rückprojektionstechnik eingepaßt worden. Seine bunten Bilder wirken wie eine bewegte Variation der vorherigen, gemalten Heiligenviten. Die einzelnen Videos dauern 84 Minuten und werden permanent wiederholt.

Thematisch zeigt Viola hier einmal mehr seine imaginären Passage-Riten. Die Videos handeln – wie sonst die Altarbilder auch – vom Erscheinen bestimmter Toter in der Welt der Lebenden. Alle drei Bildschirme dokumentieren die Sequenzen jeweils mehrerer Abfolgen, in denen sich einzelne Personen in Alltagskleidung langsam aus der Dunkelheit ins Licht bewegen (Abb. 3). Jede Person muß dabei eine unsichtbare Schwelle aus den Elementen Wasser und Licht durchschreiten, um wieder in die physische Welt einzutreten. Hier noch einmal zu Fleisch geworden, müssen sie wie alle Lebewesen begreifen, daß ihre körperliche Präsenz in dieser Welt beendet ist. Sie sind daher gezwungen, von der ihnen ohnehin fremd gewordenen materialen Existenz in Raum und Zeit wieder Abschied zu nehmen und auf dem gleichen Weg dorthin zurückzukehren, woher sie gekommen sind.

Eine Handreichung für den Besucher zitiert einen Text des senegalesischen Poeten Birago Diop. Er artikuliert eine Art Naturromantik und spricht von der ständigen Präsenz der Toten in der Welt der Schöpfung: in den Schatten, im Gehölz, im Wasser, in den Stimmen, im Wald wie in den Steinen. Diese intuitiv erfahrbare Gegenwart visualisiert das Video auf eine sehr intime und stille, aber auch suggestive Weise für die Betrachter, die denn auch gebannt und fasziniert in dieser Kapelle stehen und verweilen. Sehr bewußt integriert Bill Viola dabei die Bildidee der christlichen Tradition, nach der die Altäre als Grab- und Auferstehungsorte die Portale für





Abb. 3: Bill Viola: „Ocean Without a Shore“ (2007)  
(Photo: Kira Perov © 52. Biennale Venedig)



die Passage in die Welt bei Gott darstellen. Sie sind die Tore zu Gott, für Jesus Christus wie für den heiligen Gallus, für die Märtyrer wie im Glauben für all jene, deren Tod in den Gebeten an den Altären gedacht wird. Auf diese Weise erhält der einzelne Besucher, gebunden, wie er in seiner persönlichen Trauer oder seiner romantischen Hoffnung sein mag, seine Botschaft: für die vage Hoffnung die lebendigen Bilder der Passage, für die Trauer von den Altären herab die tröstende Konnotation der Auferstehung. Beides steht hier unter dem Wort des andalusischen Mystikers Ibn al'Arabi (1165–1240): „Ocean Without a Shore“ – „Das Selbst ist ein Meer ohne Ufer. Der suchende Blick darauf hat kein Beginnen, kein Ende, weder in dieser noch in der nächsten Welt.“

Was hier vom *Selbst* gesagt wird, gilt auch für die Kunst auf dieser Biennale. Sie findet keinen Anfang und kein Ende. Man muß sie sich einfach ergehen und sich ihren Fragen stellen – „solvitur ambulando“ (es löst sich durch's Gehen), wie es der amerikanische Künstler Bruce Nauman im Reader zur Biennale mit Diogenes gesagt hat.