

Luxemburgs Weg zum Goldenen Löwen

Impressionen von der Biennale

"Ich wiederhole: Wasser ist gleich Zeit und bietet der Schönheit ihr Double. Teils aus Wasser bestehend, dienen wir der Schönheit auf dieselbe Weise. Indem sie das Wasser striegelt, hebt die Stadt das Aussehen der Zeit, verschönert sie die Zukunft. Das ist die Rolle dieser Stadt im Universum."

(Joseph Brodsky: Ufer der Verlorenen)

Ina Helweg-
Nottrot

Die Lagunenstadt, *La Serenissima*, fasziniert und inspiriert seit je Künstler wie Schriftsteller und lockt jährlich zehn Millionen Touristen. Sie bewegen sich im Stadtgewebe, einem eng gespannten Netz von Wasser- oder Fußwegen¹, und stoßen unentwegt auf kleine, *Campielli*, oder größere, *Campi*, Plätze. Auf diesen spielt sich wie auf einer Bühne das öffentliche Leben ab.² Alle zwei Jahre tummeln sich auf in der nur 60.000 Einwohner zählenden Kleinstmetropole die Akteure einer illustren Kunstszenen aus aller Welt. Auf der Biennale feiert der Kunstzirkus sich selbst, wettet stets neu über die älteste internationale Ausstellung zeitgenössischer Kunst und eine Stadt die sowieso bald im Meer versinkt. Das Gerücht lässt sich relativieren, glaubt man der FAZ: "Das Bild der sterbenden Stadt ist völlig verzerrt. Man

treibt hier Handel seit 1500 Jahren, und jetzt handelt man mit dem eigenen Mythos."

Bis zum hundertjährigen Jubiläum 1995 passierten rund 15.000 Künstler³ die Biennale, die nur wenige Male zwangsweise eine Auszeit nahm, etwa während beider Weltkriege oder der Studentenrevolte 1968.

108 Jahre, ein Kunstereignis kommt in die Jahre

Mit der Ur-Biennale 1895 ersann der Lustspiel-dichter Riccardo Selvatico - zugleich Bürgermeister der Lagunenstadt - eine Vermarktungsstrategie für die außerhalb des Stadtkerns gelegenen *Giardini di Castello*, um den Tourismus anzukurbeln. Schon im 19. Jahrhundert wußten pfiffige Politgrößen um die Anziehungskraft eines Kunstevents. Selvaticos Strategie ging auf, denn 516 Werke von 129 italienischen und 156 ausländischen Künstlern lockten ansehnliche 224.327 Besucher in die *Giardini Pubblici*.⁴ Entzündet hatte sich die Idee an der damals praktizierten Form der Weltausstellung. Es sollte eine im Zweijahrestakt veranstaltete Dauerausstellung werden, wozu das am östlichen Zipfel Venedigs gelegene Parkgelände optimale Voraussetzungen bot. Die *Giardini* fügten mit einer erklecklichen Anzahl kleiner Brücken eine Ansammlung vom Wasser umschlungener Parzellen zusammen, was zunächst den italienischen Zentralpavillon und ab 1907 (Belgien) den Bau erster Länderpavillons ermöglichte.

Peggy Guggenheim, deren bedeutende Sammlung moderner Kunst heute von der *Solomon R. Guggenheim Foundation* (New York) in Venedigs

Ca' del Duca:
Ein Ort für Luxemburgs
Kunst in Venedig



Die Autorin ist Architektur- und Kunstkritikerin, Mitglied bei AICA-Section Luxembourg und Verfasserin zahlreicher Publikationen im In- und Ausland.

Palazzo Venier dei Leonie verwaltet wird, präsentierte 1948 ihre Sammlung in einem von der Biennale-Leitung zur Verfügung gestellten Pavillon. Die 1979 verstorbene Ehrenbürgerin Venedigs in ihren Memoiren: „Im Jahre 1948 nach so vielen Jahren der Nichtbenutzung, waren die Pavillons in einem üblen Zustand, und die Reparaturarbeiten zogen sich bis zur letzten Minute hin... Die Biennale von 1948 wurde allgemein als Neubeginn empfunden, und die ausländischen Pavillons versuchten, sich in Aufwand und Anspruch gegenseitig zu überbieten; nur der Eiserne Vorhang machte sich für einige Länder noch als arges Hindernis bemerkbar.“⁵

1948 bildete in der Tat eine wichtige Zäsur, denn die Biennale erhielt ab nun sukzessiv den uns heute bekannten Charakter. In den frühen siebziger Jahren kam es zu Reformen, deren Auswirkungen in die Biennale von 1976 einfließen. Neue Statuten erweiterten etwa den Handlungsrahmen der Direktion. Für kurze Zeit wurden sogar die Preisverleihungen abgeschafft. Doch bald fand man zu den eingefahrenen Modalitäten zurück, und schon 1984 verlieh man wieder Preise. 1995, zum hundertjährigen Jubiläum der *Esposizione Internazionale d'Arte*, fehlte es nicht an Kritik. Wladimiro Dorigo, Kunsthistoriker und langjähriger Biennale-Funktionär, wettete: „In einer derartigen Situation erscheint der Luxus, in Venedig eine Einrichtung wie die heutige Biennale am Leben zu erhalten (die mittlerweile seit mehr als zwanzig Jahren in den Händen von eiteln Professoren und ehrgeizigen Intellektuellen liegt, die ihre Wahl fast ausnahmslos politischen Gefälligkeiten gegenüber den Regierungsparteien verdanken), entschieden unmoralisch. In ihrer derzeitigen Form dient die Biennale nur dazu, die Touristensaison am Lido von Venedig zu verlängern, zur großen Zufriedenheit der Hotelbetriebe, in denen hunderte von eingeladenen und ‚Befugten‘ auf öffentliche Kosten untergebracht werden, und um einigen Hundert Messebauern, Service- und Wachleuten für einige Wochen Arbeit zu verschaffen. Über den Dienst, den man damit dem Kulturleben erweist, lässt sich streiten, und wenn er denn von Nutzen sein sollte, dann steht er doch in keinem Verhältnis zur Höhe der Ausgaben...“⁶ Wladimiro Dorigo kam zur Konklusion, die Biennale könne erst wieder eine kreative Rolle für die zeitgenössische Kunst spielen, „wenn diese teure, nutzlose und unproduktive Zauberbude mit touristischem Attraktionswert für das Fernsehvolk, zu der die Biennale heruntergekommen ist, endlich geschlossen wird. Wiederauferstehung, sogar unter demselben Namen, kann nur bedeuten: Neuerfindung mit anderen Prämissen und mit anderer Zielsetzung.“⁷ Doch es gab, vielleicht gehört dies zu jeder Form von Großveranstal-

tung, neben pessimistischer Kritik auch Optimisten. So prophezeite der französische Kunstkritiker Pierre Restany: „Die venezianische Institution ist stärker als die Kunst, die sie präsentiert. Wie immer auch die Entwicklung der Kunst sein wird – die Biennale wird der geeignete ‚Salon‘ dafür bleiben, und zwar der schönste der Welt.“ Dementsprechend bricht die Biennale-Leitung auch nach 1995 unerschrocken im Zweijahrestakt zu stets neuen Ufern auf.

Die Länderpavillons, Architekturen für den nationalen Wettstreit

„Über Jahrzehnte sind die Pavillons betuliche Salons gewesen, deren Geschmacksirrtümer von Sonderschauen im italienischen Haus korrigiert werden mussten. Bis heute existiert diese Konkurrenz auf dem Gelände. Die historische Rolle der Pavillons – oder der politische Anteil ihrer baulichen Gestalt – ist aber erst so richtig in den Blick geraten, seitdem Künstler ausgewählt wer-

Die Plätze gleichen Bühnen, auf denen sich das Leben abspielt



den, den Pavillon allein oder in kleinen Gruppen zu gestalten.“⁸

Den österreichischen Pavillon baute Josef Hoffmann. Die Niederlande ließen ihren 1954 von Gerrit T. Rietveld planen; die Venezolaner beauftragten Mitte der fünfziger Jahre den italienischen Architekten Carlo Scarpa. Finnland setzte 1956 ein Zeichen mit Alvar Aalto. Vis-à-vis des italienischen Pavillons liegt der von James Stirling erbaute Bücherpavillon. Dies zeigt den Willen einiger Länder, ihren Pavillons durch Namen renommierter Architekten größeren Nachdruck zu verleihen. Doch findet sich gleichwohl die „offensiv szenebherrschende Gebärdensprache der historisch gewordenen Architektur. Herausgeputzte Mausoleen der Günderjahre, Tempelfronten der neoklassizistischen Welle, nach Venedig verschlagene, verwitterte Zeugnisse des Neuen Bauens, auch Ausblicke auf das High-Tech-Zeitalter – im Jahr 1995 sind sie dran. Die Gehäuse – ein plötzlicher Schulterchluss der venezianischen Dienstgebäude –, sie sind die Ausstellung selbst. In den Giardini tut sich eine Gedenkstätte für das 20. Jahrhundert auf.“⁹ Dazu gehören auch architektonische Fragwürdigkeiten: „Das Gelände hat einen eigentümlichen Charakter durch einige hässliche Gebäude erhalten, die dort in der Mussolini-Ära errichtet worden sind.“¹⁰ Gleiches gilt für Deutschland, das 1909 mit dem einem antiken Tempel gleichenden „Padiglione Bavarese“ Einzug in die Giardini hielt, der 1938 in ein Monument der Nazi-Ideologie umgebaut wurde. Für Joseph Beuys Grund genug, 1976 seine „Straßenbahnhaltestelle“ nicht im Nazi-Raum zu installieren, sondern im Grundwasser der Lagune zu bohren. Doch richtig aussagekräftig schlug erst 1993 der Kölner Hans Haacke zu: „Über dem Eingang ein D-Mark-Emblem nebst Großfoto vom Biennale-Besuch Hitlers (1934) und im Innenraum Chaos: Der Travertinfußboden, aufgehackt und die geborstene Platten eisschollenartig zum Symbol für ein kaputtes ‚Germania‘ geschichtet – das reichte für den Großen Biennale-Preis, den Goldenen Löwen.“¹¹

Die illustren und eitlen Schrumpfarhitekturen in den Gärten sollen nicht darüber hinweg täuschen, dass auf der Biennale auch Künstler vertreten sind, deren Länder über keinen angestammten Platz in den Giardini verfügen.

64 Länder sind 2003 auf der Länderschau mit eigenem Raum vertreten, davon über dreißig mit Pavillon in den *Giardini*. Beim Wettbewerb um den Goldenen Löwen, die seit der Gründung verliehene Trophäe, haben die Länderpavillons einen klaren Vorsprung gegenüber anderen Teilnehmern, da sie vereint in den Giardini zu besichtigen sind. Vehement trotzte dieses Jahr der viel beachtete Beitrag des Spaniers Santiago Sierra

Biennale-Beitrag 1997

Vor sechs Jahren, damals hatte Luxemburg noch keinen festen Sitz in Venedig – Unterschlupf in der Ca' del Duca gab es erst ab 1999 –, galt somit die erste Sorge nach der Auswahl des Künstlers, Luc Wolff, einen für seine Kunst – Raumbegegnung, Raumaneignung – günstigen Ort zu finden. Zwar gab es adäquate Möglichkeiten in den Giardini, aber niemand wurde ausserhalb der offiziellen Länderpavillons geduldet. Es vergingen Tage einer langen und vergeblichen Suche – auch eine Sache des Budgets –, die allerdings einen vertieften Austausch mit Luc Wolff ermöglichten. Wir entschieden uns dann für einen etwa 200 Quadratmeter grossen Lagerraum auf der Giudecca, das sogenannte *Magazin 26*, das als Arbeitsfeld, zum Stapeln der verschiedenen Materialien, zum Reihen der Bäume und Pflanzen, sehr geeignet war. Einziger Nachteil: das Magazin lag nicht im direkten Biennale-Umfeld. Umso glücklicher empfanden wir die Rückmeldungen in der internationalen Presse, z.B. bezieht sich Gabriele Bessler im letzten *Kunstforum*, Bd. 165, auf den Beitrag des Luxemburgers. Sicher hatte sich die ganze Organisation, mit Katalog, Transport, Vernissage, usw., schwieriger gestaltet ohne strategische Hilfe einer zuständigen Organisation.

Lucien Kayser

Kunstkritiker d'Lëtzebuurger Land

„In einer derartigen Situation erscheint der Luxus, in Venedig eine Einrichtung wie die heutige Biennale am Leben zu erhalten, entschieden unmoralisch. In ihrer derzeitigen Form dient die Biennale nur dazu, die Touristensaison am Lido von Venedig zu verlängern.“

Wladimiro Dorigo

nationalem Konkurrenzgebaren: Er mauerte den spanischen Bungalow zu, erlaubte nur Inhabern eines spanischen Personalausweises den Zutritt und statuierte wider jeglichen Patriotismus: „Das hier ist doch keine Fußballweltmeisterschaft.“ Doch sein Ruf erreichte wohl nicht die Ohren der luxemburgischen Kommissarin, die in Löwenephorie zum Sieg „ihrer“ Künstlerin glatt über die Ziellinie schoss: „Es ist, als habe man die Fußball-Europameisterschaft gewonnen.“¹² Den erstaunten Kritiker wundert neben der metaphorischen Wucht, dass der Biennale das Weltläufige abgesprochen wird und sie zum bloßen Europaevent schrumpft. Ist der Veranstaltung ein gewisser Eurozentrismus nicht abzusprechen, handelt es sich doch um ein Ereignis auf internationalem Niveau.

"Lussemburgo" oder der lange Weg in die Giardini

Lange maß die luxemburgische Kulturpolitik Venedigs Kunstsommer keine bedeutsame Rolle zu, weshalb es kein Interesse an einem konstanten Ausstellungsort gab. In groben Zügen skizzierte der künstlerische Direktor des Casino Luxembourg, Enrico Lunghi, die Gepflogenhei-

ten in *La saison des musées* (Sommer 2003): „Les participations nationales des Luxembourgeois débutèrent en 1956, avec Joseph Kutter et Auguste Trémont. Puis, plus rien jusqu'en 1988, lorsque Patricia Lippert et Moritz Ney inaugurèrent une nouvelle ère: depuis, la participation luxembourgeoise ne fut plus interrompue, signe d'une nouvelle prise de conscience de l'importance, pour la place financière, de se manifester aussi, internationalement, d'un point de vue culturel. En 1990, Marie Paule Feiereisen représenta le Luxembourg et en 1993, ce furent Jean-Marie Biwer et Bertrand Ney. A chaque fois, les artistes luxembourgeois étaient logés dans une petite salle aménagée à l'intérieur du pavillon italien et mise à disposition par les organisateurs pour les pays n'ayant pas de pavillon propre. Dans ces conditions, se faire remarquer relevait déjà de la gageure, mais de plus, pour des artistes sans reconnaissance internationale préalable, cela était du domaine de l'impossible.“

Dann nahte 1995, Luxemburg wurde „Ville européenne de la Culture“. Dies, so beschworen die Veranstalter, sollte die Einstellung im Land zum Kulturgesehen grundlegend ändern. Wenn-

Le Luxembourg a la chance d'avoir la jouissance pour 10 ans, du Ca' del Duca, palais, très bien placé sur le grand canal, intégré dans Venise même et en dehors des Giardini. Pour l'exposition de Doris Drescher et de Su-Mei Tse, j'ai pu profiter du lieu réaménagé en lieu d'exposition (Enrico Lunghi avait avec Simone Decker essuyé les plâtres en 1999). Doris et Su-Mei ont joué avec le volume même et ont proposé des mises en espace très différentes, l'une jouant sur l'aspect maison „casa mia“, Su-Mei Tse neutralisant le côté privé ou le citant à peine. Le jury, qui a attribué le lion d'or pour la meilleure participation nationale au pavillon du Luxembourg pour „air conditioned“ de Su-Mei Tse, a apprécié l'utilisation sonore tendue au maximum qu'en a faite l'artiste. Cependant, la biennale doit trouver une solution pour les pavillons nationaux hors Giardini, car malgré l'intérêt des expos internationales à l'Arsenal et dans le pavillon italien, je pense qu'il est indispensable de maintenir le système des participations nationales, mais de façon un peu plus juste. Cette participation nationale a permis à une jeune artiste comme Su-Mei Tse d'être découverte beaucoup plus rapidement par le milieu de l'art international, et cela a pu et pourrait aider aussi certains gouvernements à mesurer l'intérêt qu'il y a, à donner les moyens à leurs artistes de se confronter à leur pairs.

Marie-Claude Beaud

Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean



gleich ohne Verdienst der Politik, geschah doch im Kulturjahr Erstaunliches. Erstmals prangte der Schriftzug *Lussemburgo* eingerahmt vom holländischen und vom belgischen Pavillon deutlich lesbar in den *Giardini*. Wie das? Zum hundertsten Geburtstag der Biennale, die erstmalig ein Nichtitaliener, der damalige Direktor des Pariser Picasso Museums, Jean Clair, dirigierte, gelang einer ephemeren Architektur der Einzug in den Garten der Künste. Erstmals hatte Luxemburg, spricht der damalige Kommissar Enrico Lunghi, mit Bert Theis (1952 in Luxemburg geboren) einen Künstler an die venezianische Front geschickt, der nicht den etablierten Genres Malerei oder Bildhauerei zuzuordnen war. Bert Theis errichtete einen weiß getünchten Bretterzaun, eine Art zeitgenössische Umsetzung à la Potemkin. Hinter dem Eingang kein Innenraum, sondern weiße *Deckchairs* unter Bäumen und unter freiem Himmel. Der Blick war frei auf die Umkleidekabinen des *Giardini*-Wachpersonals und einen Kirchturm. Es scheint als habe der Künstler die Wehklage Peggy Guggenheims gehört: „Die Bäume und die Gartenanlagen werden liebevoll gepflegt und bilden einen wunderschönen Hintergrund für die verschiedenen Pavillons. Mitte Juni, wenn die Biennale eröffnet wird, blühen die Lindenbäume und verbreiten ihren betörenden Duft. Ich habe dies immer als heftige Konkurrenz zur Ausstellung empfunden, denn es ist weit angenehmer, sich in die Gärten zu setzen, als in den viel zu heißen und schlecht belüfteten Pavillons umherzugehen.“¹³ Begleitet wurde die Installation von einem Soundtrack, Marcel Duchamp singt den *Potemkin Lock Venice Rap*. Kurz nach der Vernissage in Anwesenheit der Kulturministerin Erna Hennicot-Schoepges las man im *Grenge Spoun* (16.6.1995): „Il faut bien tuer son voisin pour survivre, n'est-ce pas? oder 'l'art est un produit comme les haricots' –

L'écho: Die Cello spielende Künstlerin vor gewaltiger Bergkulisse

Beim Wettbewerb um den Goldenen Löwen, die seit der Gründung verliehene Trophäe, haben die Länderpavillons einen klaren Vorsprung gegenüber anderen Teilnehmern, da sie vereint in den Giardini zu besichtigen sind.

Balayers du désert:
25 Straßenkehrer in grüner Arbeitskluft, auf Pariser Straßen mit der Kamera eingefangen, die inmitten einer Sandwüste unverzagt vor sich hin kehren.



rapt es den BesucherInnen entgegen. Dies und das ganze Ambiente sind wohl nichts für die CSV-Präsidentin, die neuerdings überall gesellschaftszersetzende Kräfte sieht. Als sie sich nach den Pressestimmen über die Luxemburger Beteiligung an der Biennale erkundigte, die freilich noch nicht vorliegen konnten, weil die Biennale gerade erst ihre Tore geöffnet hatte, gab sie sich jedenfalls recht pessimistisch und meinte, dass Luxemburg wohl wieder einmal mehr dem Spott von allen Seiten ausgesetzt werde.“

Das Gegenteil war der Fall. In der so gefürchteten ausländischen Presse lässt sich nachlesen: „Giardini 1995: Es ist die Stunde der Gärtner, Kosmetiker, Fassadenlifter. Die eklektische Formensprache der historischen Pavillons ist mit wetterfester Farbe nachgezogen. Neben dem wieder leckeren Zuckerbäckerwerk des zaristischen Pavillons von 1914 tritt Luigi Scarpas Gartenhaus für ‚Venezuela‘ (1956) als vergammelter Schuppen zurück. Neueingekleidete Länderhäuser präsentieren sich: Japan kaschiert seinen modernen Ausstellungsbau mit einem luftigen, regenbogenfarbenen Kunststoff-Überzug... Solche Verwandlungen verweisen insgesamt auf einen neuen Wettbewerbsgeist in den Giardini: man zeigt wieder - Pavillons. Da regt sich wie gerufen doch auch prompt der Widerspruchsgeist. Mit

einem potemkinschen Lattenzaun als Pavillon für ‚Luxemburg‘ fuhr der Künstler Bert Theis in die eitle Parade.“¹⁴

1997 war Germano Celant, dem mancher wünschte er wäre lieber nach Kassel zur documenta gegondelt, Chef der 47. Biennale. Für Luxemburg bestand das Gespann aus Luc Wolff (1954 in Luxemburg geboren, lebt und arbeitet in Berlin) und dessen Kommissar Lucien Kayser. Sie beschritten neue Wege auf der Insel Giudecca, wo Luc Wolff Räumlichkeiten nahe eines alten Kirchenbaus, der *Zitelle* fand. Ein Lagerraum *Magazzino* verlieh seiner Arbeit den Namen. Wolff fasste gedanklich die „Lücke im Raum- und Situationsgefüge“ ins Auge und setzte dies mit Grünpflanzen konzeptuell um: Der Lagerraum mutierte zum kultivierten Wohnraum.

Zwei Jahre später hieß das Leitmotiv unter Harald Szeemann *APERtutto*. Die Biennale erfuhr neben räumlicher Ausdehnung und einem methodologischen Kurswechsel eine deutliche Verjüngung der geladenen Künstler. Für Luxemburg fungierte erneut Enrico Lunghi als Kommissar, und mit dem Ca' del Duca¹⁵ wurden Räume bezogen, die der Staat für zehn Jahre mietete. Die Renovierung der Räume im Erdgeschoss durch die venezianischen Architekten Francesco da Mosto und Vanni Molinari lief in der Endphase parallel

Der Veranstaltung ist ein gewisser Eurozentrismus nicht abzusprechen, doch handelt es sich um ein Ereignis auf internationalem Niveau.

mit ihrer Inbesitznahme durch die junge Künstlerin Simone Decker (1968 in Esch geboren, lebt und arbeitet in Frankfurt). Sie präsentierte ihre Arbeiten *Chewing and Folding in Venice* zum Teil auch im öffentlichen Raum. Interessant, dass mit dem vor wenigen Monaten tragisch verunglückten Michel Majerus ein zweiter Luxemburger Künstler aktiv war. Ihn beauftragte Szeemann mit Fassadenmalerei am italienischen Pavillon. Zur 49. Biennale bezog Luxemburgs Kommissarin Marie-Claude Beaud, zugleich Direktorin des Musée d'Art Grand-Duc Jean, mit der Künstlerin Doris Drescher (1960 in Luxemburg geboren) Quartier im Ca' del Duca. Deren sehr persönliche Arbeit, *Casa Mia*, umfasst Zeichnungen, Möbelstücke und Monitore mit Videoarbeiten. "Das Projekt hat den Titel 'Casa mia' und die Ca' del Duca ist also 'Mein Haus', mit einem Garten. In einem Saal wird ein Musikinstrument sein, in einem anderen Raum läuft dann ein Video mit dem Garten. Das ist zwischen realer und virtueller Realität angesiedelt."¹⁶

2003: Die Fünfzigste

Träume und Konflikte titelt die diesjährige Biennale unter Direktor Francesco Bonami. Der Untertitel *Die Diktatur des Betrachters* verrät seine Absicht „die Figur des Besuchers neu zu definieren“. Viel schrieb sich der in Chicago wohnende Italiener auf die Fahnen der Jubiläumsausstellung, doch vielerorts wird seine Leistung angezweifelt. Kunstkritiker grämen sich – was sie im Lauf der Geschichte mit wohlthuender Regelmäßigkeit immer wieder taten – und lassen befürchten, dass ihre von Sorgenfalten strapazierten Gesichter eine verfrühte Hautalterung provozieren. Da ist einmal der wortgewaltige Karlheinz Schmid in seiner *Kunstzeitung*: „Kein Zweifel: Diese Biennale, von Francesco Bonami verantwortet, gilt als die schlechteste der vergangenen Jahrzehnte.“¹⁷ Thomas Wagner mokierte sich am 14. Juni in der *FAZ*: „Woran es der Biennale mangelt, sind kraftvolle Statements, die nicht nur eine Gesinnung ausstellen, sondern auch in der künstlerischen Form überzeugen.“ Und der Kunstguru, „Ausstellungsmacher Nummer Eins“, der selbsternannte „Agent für geistige Gastarbeit“ – wer hat ihn noch nicht erkannt? – der Schweizer Harald Szeemann, der schon zweimal die Biennale leitete, bezweifelt in *Die Welt* das Gesamtkonzept des Florentiners Bonami. Dieser hat zahlreiche Kuratoren¹⁸ an seine Seite berufen, die er diverse Ausstellungen im Arsenale, den Giardini und dem Museo Correr bestreiten lässt. Dazu kommentiert Szeemann: „Viele Kuratoren machen eben noch keine große Ausstellung.“ Bonami hatte sicherlich einen schwierigen Job, denn wieder liegen zwei Modelle – die Länderpräsentation und die Großausstellung – im Clinch. Zudem hat das hochkarätige Kunstevent junge Konkurren-

Je trouve qu'il est difficile de porter un jugement d'ensemble sur la biennale de Venise : les participations nationales sont très diverses et l'exposition internationale tellement grande qu'il y a toujours des œuvres enthousiasmantes et d'autres qui ne m'intéressent pas. De plus, cette année-ci, l'exposition internationale n'a pas été conçue par le directeur artistique Francesco Bonami tout seul, mais celui-ci a confié à onze autres curateurs le soin de partager cette responsabilité avec lui en dirigeant chacun ou à plusieurs une section définie. Un ensemble disparate donc, duquel surgissent quelques perles de-ci de-là, quelques sous-ensembles particulièrement réussis (pour moi, Zones d'urgence de Hou Hanru est la partie la plus dense et la plus riche) et quelques pavillons nationaux remarquables, parmi lesquels mes préférés sont – et pour des raisons très différentes – l'australien, le danois, l'espagnol, le lithuanien, le hongrois, le polonais, le russe, le taiwanais, le tchécoslovaque et, bien sûr, le luxembourgeois, qui de tous ceux que je viens de citer est le plus poétique, le plus personnel aussi. Je crois que le jury a fait preuve de courage et d'indépendance en attribuant à Su-mei Tse le lion d'or, alors que tout le monde s'attendait à voir primé soit l'Espagne (avec le geste radical de Santiago Serra) soit le Danemark (avec l'ambitieux projet de Olafur Eliasson). Je ne suis pas sûr que tout le monde chez nous ait mesuré l'importance de ce prix : c'est en effet la première fois que le prix est attribué à un aussi petit pays et surtout, la première fois qu'il est décroché par un pavillon situé à l'extérieur des Giardini. Grâce à Su-Mei Tse, à Marie-Claude Beaud qui l'a choisie et au Mudam qui a organisé le tout, le Luxembourg aura sa place dans l'histoire de la biennale de Venise.

Enrico Lunghi
Casino Luxembourg

ten bekommen, etwa in Berlin, Santa Fe, Lyon oder Sao-Paulo. *Last but not least* klagt der künstlerische Leiter: „Der Sinn für Experimente ist in der Kunstwelt völlig verloren gegangen.“

Der Goldene Löwe für Luxemburg

Am 14. Juni 2003 verkündete die Biennale-Jury¹⁹: „Golden Lion for best national Participation awarded to the Luxembourg Pavilion showing the work of Su-Mei Tse, a strong but poetical combination of sound, film and space that immediately attracts the attention of the viewer, and yet is rich with subtle echoes of political and metaphysical meanings. The place itself where the Pavilion is located makes one question the necessity of large-scale national Pavilions.“

"Il faut bien tuer son voisin pour survivre, n'est-ce pas?" oder 'l'art est un produit comme les haricots' – rapt es den BesucherInnen entgegen. Dies und das ganze Ambiente sind wohl nichts für die CSV-Präsidentin, die neuerdings überall gesellschaftszersetzende Kräfte sieht."

Grenge Spoun
16. 6. 1995

[e:r] conditionné



Was die Jury eigentlich beabsichtigte, ist unklar. Wollte sie dem nationalen Pavillon-Gehabe ein für alle Mal den Garaus ankündigen? Oder, fragten böse Zungen, stieg den Juroren die Hitze zu Kopf, und der Titel *Air-conditioned* bewirkte eine Fehlcodierung? Denn, so der Kritiker der FAZ drei Tage nach der Preisverleihung: „Glauben können wir das nicht. Auch fand sich keiner, der in der durchschnittlichen künstlerischen Qualität einen Grund für die Wahl sehen mochte.“ Doch Zweifel hin und Zweifel her, die dreißigjährige in Luxemburg und Paris lebende Künstlerin Su-Mei Tse versetzte das Großherzogtum in regelrechten Freudentaumel. Die Tochter eines sino-britischen Elternpaares war von Marie-Claude Beaud und ihrem Kurator am Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Björn Dahlström, mit der Venedig-Mission betraut worden. Präsentiert werden im Ca' del Duca recht verschiedene Arbeiten, angefangen bei *[e:r] conditionné*, die phonetische Schrift in Neon von air, aire oder ère auf einer Mauer. *Personal Times* messen 4 motorbetriebene Sanduhren, und in der *Chambre sourde* absorbiert dann gelbes Schaumgummi jegliches Geräusch. Von *PENÉLOPE, LE RETOUR* lenkt die Enfilade den Blick auf die vor Kopf agierenden *Balayeurs du désert*: 25 Straßenkehrer – auf Pariser Straßen mit der Kamera eingefangen – in grüner Arbeitskluft, die inmitten einer Sandwüste unverzagt vor sich hin kehren. Nur die Kehrgeräusche, diese wurden einzeln in Paris aufgenommen, unterscheiden den Einzelnen in der Monotonie der Masse, welche die Gesamtkomposition prägt. Der Chor der Kehrgeräusche korrespondiert auf geradezu kuriose Art mit den Celloklängen des Nachbarraumes. Die Videoprojektion *L'écho*, mit der Cello spielenden Künstlerin vor einer gewaltigen Bergkulisse, verrät die Doppelprofession Su-Mei Tses, die in der Musik wie in der bildenden Kunst zuhause ist. Wer keine Zeit für Venedig hat, kann hier in der Galerie BeaumontPublic+Königsblock *Das wohltemperierte Klavier* (2001) von Su-Mei Tse noch bis zum 15. September begutachten und sich anhand der Video-Installation ein eigenes Urteil bilden.

¹ „Über 140 Kanäle durchschneiden die Stadt, und 400 bis 500 Brücken verbinden die engen Straßen.“ (Elisa von der Recke)

² Die Interaktion der Campi mit dem architektonischen Raum beleuchten Alban Janson und Thorsten Bürklin: *Auftritte/Scenes*. Basel 2002.

³ Das computererstellte Register brachte der Spurensicherungskünstler Christian Boltanski zur Jubiläumsschau auf der Fassade des Zentralpavillons an.

⁴ 1909 waren es 447.960 Besucher und 1976 kamen bereits 692.000.

⁵ Peggy Guggenheim: *Ich habe alles gelebt. Die Memoiren der "Femme fatale" der Kunst*. München 1995, S. 301

⁶ „Jahrhundertkritik – Plädoyer für eine Neuerfindung der Biennale“ *Jahresring* 42, Jahrbuch für moderne Kunst. Köln 1995, S.30.

⁷ *Jahresring* 42, a.a.O., S. 33.

⁸ *Frankfurter Rundschau*, 6.8.2003.

⁹ Laszlo Glozer: "Im Garten der Künste – Die Jubiläumsausstellung und die Jahresringe der Biennale." *Jahresring* 42, S. 60

¹⁰ Guggenheim, a.a.O., S.299.

¹¹ *art*, Nr. 6, Juni 2001, S.36.

¹² *Telecran*, 27/2003, S. 27

¹³ Guggenheim a.a.O., S.299.

¹⁴ Glozer a.a.O., S.60

¹⁵ Nach einer Pressemitteilung des Casino Luxembourg (Juni 1999) verdankt das Gebäude seinen Namen dem Herzog Sforza, der 1453 den Architekten Filarete mit dem Bau beauftragte. Der Palast sollte der größte Venedigs werden. Doch die venezianische Republik, stets bemüht, dass niemand ihre Macht infrage stellte, enteignete den Herzog und vollendete das Bauwerk in bescheidenem Maßstab. Nur die Grundrisse und Ecken des Palastes zeugen heute vom ursprünglichen Vorhaben, erstmals große Renaissance-Architektur in Venedig zu schaffen. Die Ca' del Duca diente Tizian als Atelier bei Aufträgen für den Dogenpalast, bevor sie in den Besitz der Familie Nani-Mocenigo überging, Verwandte der Le Gallais. Das Gebäude beherbergte die Porzellansammlung des Grafen Marino Nani-Mocenigo und die Sammlung asiatischer Kunst von Hugues Le Gallais, früherer Botschafter des Großherzogtums in Washington. Dieser verwandelte den Palast 1963 in ein Museum.

¹⁶ Interview der Autorin mit Doris Drescher im direkten Vorfeld der Biennale während der Ausstellung *Les Pleurs Universels* in den Räumen von Stéphane Ackermann.

¹⁷ *Kunstzeitung*, Nr.23/Juli 2003, S.15.

¹⁸ Elf parallel verlaufende Kunstaussstellungen kuratieren: Hu Hanru, Igor Zabel, Carlos Basualdo, Catherine David, Gilane Tawadros, Gabriel Orozco, Daniel Birnbaum, Massimiliano Gioni und Bonami selbst.

¹⁹ Jury: Gabriella Belli (Director, Mart, Rovereto), Rose Issa (Art Critic, London), Isabel Carlos (Curator, Sydney Biennale), Vishakha N. Desai (Senior vice-president, Asia Society, New York), Shinji Kohmoto (Curator, Kyoto Museum of Art, Kyoto), President: Salvatore Settis (Director, Scuola Normale Superiore, Pisa).

Laufzeit: bis zum 2. November

Ausstellungsorte: Giardini, Arsenale, Museo Correr, Stazione Santa Lucia und andere kleinere Orte in ganz Venedig.

Öffnungszeiten: Täglich von 10 bis 18 Uhr

Kontakt Biennale: Tel. 0039/0415221317

Internet: www.labiennale.org

Ca' del Duca, Corte des Duca Sforza, San Marco

T.+F. (0039) 041 520 75 34

Was die Jury eigentlich beabsichtigte, ist unklar. Wollte sie dem nationalen Pavillon-Gehabe ein für alle Mal den Garaus ankündigen? Oder, fragten böse Zungen, stieg den Juroren die Hitze zu Kopf, und der Titel *Air-conditioned* bewirkte eine Fehlcodierung?