

# Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Heft 149 | [Home](#) | [Archiv](#) | [Impressum und Datenschutz](#) | [Das Magazin unterstützen](#)

## „Die Steine von Venedig“

*Mit der Summerschool Art & Religion auf der Biennale di Venezia 2024*

*Andreas Mertin*

*Den Studierenden aus Bielefeld gewidmet*



John Ruskin, Venedig

### Vorbemerkung

Mein Besuch der Biennale di Venezia 2024 erfolgte im Rahmen einer universitären **Summerschool of Art & Religion**, die sich in Padua und Venedig der Frage nach der **Kunst als Weltkenntnis** widmete und künftig jeweils zur Biennale wiederholt wird. Die Summerschool Art & Religion ist ein Sequel einer **Summerschool Media & Religion**, die ich zusammen mit Kolleg:innen von 2007 bis 2022 jährlich in der Ev. Akademie Hofgeismar veranstaltet habe. Das Prinzip ist jedes Mal, dass Seminare verschiedener Universitäten im Sommersemester an einem gleichen oder ähnlichen Thema arbeiten und dann an einem ästhetisch ausgezeichneten Ort

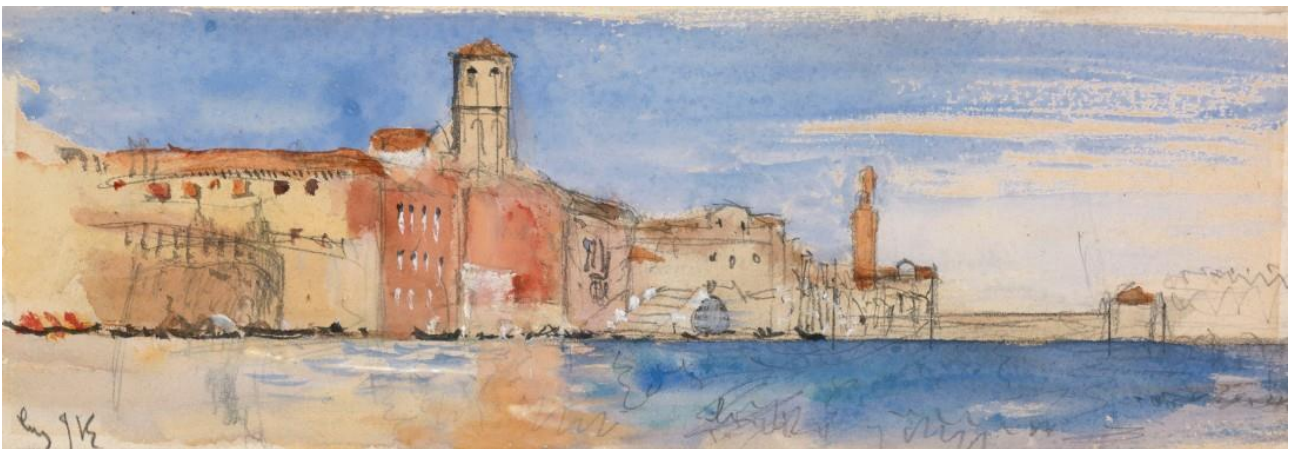
zusammenkommen, um ihre Erkenntnisse zusammenzutragen bzw. an Objekten und Artefakten vor Ort zu validieren. Natürlich vertreten alle Dozent:innen unterschiedliche theo-ästhetische Ansätze, kommen aus verschiedenen theologischen Schulen und kulturellen Kontexten. Das macht schon vorab den Reichtum und Mehrwert dieser Summerschool aus.

Entstanden ist die Idee der **Summerschool Art & Religion** eigentlich aus dem Streit mit einem berühmten, inzwischen leider verstorbenen Kollegen, der meinte, Religion im engen Zusammenspiel von Hochkultur und biblischer Theologie zu erschließen, sei ein Holzweg. Man müsse sich vorrangig der Alltagsreligion, und damit der von den Menschen gelebten Religiosität zuwenden. Daran ist sicher Wahres und τὰ κατοπτρίζόμενα zollt dem mit Videoclipanalysen, mit der Beschäftigung mit Kinofilmen, aber auch von Werbung entsprechend Tribut. Man kann nicht so tun, als gäbe es all das nicht. Aber das kann nach meiner Überzeugung nicht alles sein. Alltagsreligiosität lässt sich kulturgeschichtlich durchforsten, aber sie steht in keinem Verhältnis zu jenen Artefakten, die der Homo Sapiens seit mehr als 40.000 Jahren bewusst erstellt und in denen er sein menschliches Wesen und seine Wahrnehmungswelt fokussiert. Es muss eine Vermittlung von Theologie geben, die diese ungeheure Leistung der menschlichen Kunst seit der Frühzeit nicht nur anerkennt, sondern als Bereicherung der theologischen und religionspädagogischen Arbeit versteht. Theologische, religionspädagogische Existenz heute heißt eben nicht nur, in sozialen Medien präsent zu sein, heißt nicht nur, religiösen Alltagsriten nachzuspüren, sondern es bedeutet auch, das zu sortieren und reflektieren, was wir aus Vergangenheit und Gegenwart den kommenden Generationen weitergeben wollen. Das haben in den vergangenen Jahrhunderten alle Generationen getan, etwa in den Schatzhäusern der griechischen Tempel in Delphi, in den Sammlungen der herrschenden Fürsten in Paris, Wien oder München, in den Museen und Kirchen der Christenheit weltweit. Sie prüften die Artefakte der Kunst und behielten das Beste. Und sie behielten das Beste auch dort, wo es der jeweils aktuellen theologischen Lehre der Kirche widersprach. Die **Bilder Giottos in der Scrovegni-Kapelle** in Padua, die wir dieses Jahr mit den Studierenden besuchten, sind mit der damaligen Theologie kaum vereinbar, aber sie weisen bereits voraus auf eine am Subjekt orientierte Theologie, die sich in der Folge unter dem Einfluss von Renaissance und Humanismus entwickelte. Masaccios Trinitätsfresko in Santa Maria Novella in Florenz ist eine Bestreitung aller damaligen Theologie, reine Blasphemie wie Günther Anders einmal schrieb, aber eines der wichtigsten Werke nicht nur der Kunst, sondern auch des modernen Denkens. Ich glaube nicht, dass man Theologie oder Religionspädagogik betreiben kann, ohne diese Schritte der menschlichen Kunst- und Kulturgeschichte zur Kenntnis genommen zu haben und ohne sich gefragt zu haben, was denn die Künstler:innen der Gegenwart zum aktuellen Erkenntnisprozess beizutragen haben. Dafür reisen wir nach Padua und Venedig.

Das zweite Motiv, das mich antrieb (nicht zuletzt nach der *documenta fifteen*), war das zunehmende Gefühl, dass wir in der Gegenwart auch etwas zu verteidigen haben, dass aktuell etwas auf dem Spiel steht, etwas, das mit dem Rekurs auf menschliche Religiosität allein nicht verteidigt werden kann. Die identitätspolitischen Angriffe auf die europäische Moderne seit einigen

Jahren (die auch Teil dieser Biennale waren), haben eine wichtige korrigierende Funktion im Blick auf die blinden Flecken der europäischen Moderne. Sie leiden aber daran, dass sie allzu oft das Kind mit dem Bade ausschütten, dass sie etwas dekonstruieren, was universalistisches Denken überhaupt erst möglich gemacht hat. Der Wert der europäischen Moderne, die in der Kunst mit Giotto beginnt und über Masaccio, Donatello, van Eyck, Michelangelo, Dürer, Caravaggio, Tintoretto bis hin zu Caspar David Friedrich und Picasso führt, wird pauschal in Frage gestellt – m.E., ohne wirklich zu wissen, was deren Wert und Bedeutung überhaupt ist. Deshalb sind diese Reisen zur Scrovegni-Kapelle mit Giottos Fresken in Padua oder Tizians und Tintoretts Arbeiten in Venedig unentbehrlich. Man muss dieser Kunst nicht verfallen, so wie die Menschen im 19. Jahrhundert ihr bildungsbürgerlich verfallen sind, aber man sollte wissen, wogegen man sich ggfs. absetzt. „Wo Freiheiten einander begegnen, wo die integrale Freiheit der Schenkung oder Verweigerung des Kunstwerkes auf unsere eigene Freiheit der Rezeption oder der Verweigerung trifft, ist *cortesía*, ist das, was ich Herzenstakt genannt habe, von Essenz. [ ...] Von Angesicht zu Angesicht im Gegenüber zur Gegenwart gebotener Bedeutung, die wir einen Text nennen (oder ein Gemälde oder eine Symphonie), streben wir danach, seine Sprache zu hören. Wie wir auch die des auserwählten Fremden hören wollen, der zu uns kommt“ (George Steiner, Von realer Gegenwart) Und das kann nur vor Ort, von Angesicht zu Angesicht, erfahren werden.

### **In situ**



John Ruskin, Venedig

Es ist schwer, sich zur Biennale als Ereignis zu verhalten, zu unterschiedlich sind die Aspekte und Interventionen der einzelnen Komponenten – von den beiden zentralen Pavillons über die nationalen Pavillons bis hin zu den Eventi Collaterali. Aber man kann vielleicht sagen, mit welchem Grundgefühl man anschließend zurückreist. Und anders als bei der *documenta fifteen*, auf der ich immerhin 30 Tage war, reise ich nach meinem ersten Besuch der Biennale in Venedig 2024 (es folgen noch einige weitere Besuche mit Pfarrer:innen, Lehrer:innen und Gemeinden) zufrieden zurück. Es gibt eine Menge interessanter Impulse, es gibt viele Künstler:innen, die man demnächst in anderen europäischen Ausstellungen und Museen wiedersehen wird. Es ist vielleicht nicht der ganz große Wurf – zu viele Länderpavillons folgen einfach dem Hauptpavillon und widmen sich der Migration und den „Foreigners everywhere“. Das wird irgendwann öde bzw. zu folkloristisch. Aber es blieb genug Gutes übrig.

Unser Vorgehen war so, dass sich unsere Studierenden von den verschiedenen Universitäten jeweils nationale Pavillons ausgesucht hatten, die sie in Kurzimpulsen vorstellten. Das ist für Studierende, für die Begegnungen mit zeitgenössischer Kunst ja in der Regel nicht selbstverständlich sind, eine Herausforderung. Wie soll man sich einem Pavillon annähern, von dessen Künstler:innen man noch nie etwas gehört hat, von denen man nicht weiß, wie sie sich in die Geschichte der Kunst ihres Landes einordnen? Und wie unterscheidet man die Kunst im Blick auf das, **mit was** sie sich beschäftigt, von der Frage, **wie** sie sich damit beschäftigt (also die Frage nach Inhalt und Form). Als theologisch Vorgebildete sind wir ja immer in der Versuchung, den Inhalt über die Form zu stellen. In der Kunst (zumindest der europäischen Moderne) gilt das aber nicht. Die Fragen von **Was** und **Wie** trennen zu lernen, ist eine erste Herausforderung.

Wie bringt man darüber hinaus die Ungleichzeitigkeiten ins Bewusstsein, wenn etwa **der niederländische Pavillon** parallel einen White Cube in Lusanga etabliert hat, immerhin doch 8.273 km vom italienischen Veranstaltungsort entfernt? Und während man den Pavillon mit den Arbeiten der Künstlergruppe Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC) besucht, sieht man begeisterte Kinder, die 8.273 km entfernt im Kongo im dortigen White Cube dasselbe tun und in die Live-Kamera grüßen. Kann es einen *Common sense* geben? Lassen sich diese beiden Welten künstlerisch wirklich miteinander verbinden? Olfaktorisch ging es um Palmöl, politisch dokumentiert es die Bemühungen des CATPC um die Rückgewinnung der heiligen Wälder von Lusanga sowie ihrer Mission einer spirituellen, ethischen und wirtschaftlichen Abrechnung. Thematisch hieß die Ausstellung „The International Celebration of Blasphemy and The Sacred“. Meine penetrante Frage an die Studierenden: *Und was ist daran Kunst?* wird sie irgendwann genervt haben, aber es ist ein zentrales Problem der Gegenwart, in der die Frage nach dem Kunstcharakter der ausgestellten Objekte kaum noch gestellt wird. Wenn eine Biennale von einer Expo nicht unterschieden werden kann, stimmt etwas nicht. Hier wurden Artefakte immerhin in einem virtuellen Korrespondenzraum verbunden, wurden zwei Vorstellungen vom White Cube gegeneinandergestellt.

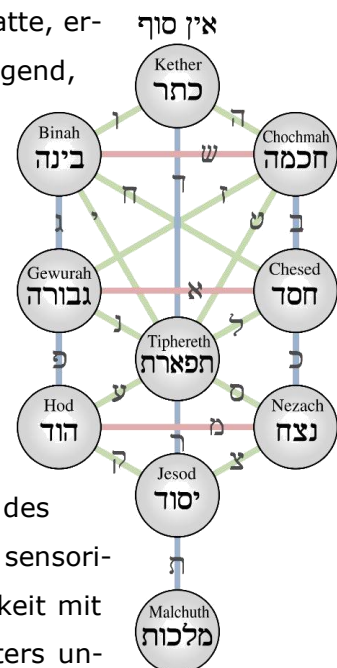
**Der spanische Pavillon** hat mich ehrlich gesagt ratlos zurückgelassen. Wir waren durch den studentischen Impuls gut vorbereitet, aber bereits kurz nach dem Verlassen des Pavillons hatte ich Mühe, mir die Artefakte in Erinnerung zu rufen. Vielleicht lag es daran, dass das Kunstkonzept zu theoretisch und zu abstrakt war, mehr Ideologie und Pädagogik als Kunst. Untersucht werden sollte „das Fehlen dekolonialer Narrative in den Museen“ und „die einseitigen Darstellungen der Kolonisatoren und der Kolonisierten“. Möglich sei das nur in der Zusammenarbeit von Soziologie, Politik, Kunstgeschichte und Biologie, „um eine Neuinterpretation zu liefern, bei der allzu oft ignorierte Folgen der Geschichte mit dem heutigen Rassismus, der Migration und dem Extraktivismus in Bezug auf die ökologische und museologische Krise verbunden werden.“ Derartige Überfrachtungen tendieren zur bloßen Illustration von identitätspolitischen Ideen. Aber muss es nicht auch ästhetisch überzeugen, also irgendwie an die Standards der internationalen Kunst anknüpfen? Wenn wir mit der dekolonialen Kunst bei ästhetischen Erscheinungsformen des 19.

Jahrhunderts landen, was bringt mir das, wenn ich mich an aktuellen ästhetischen Erfahrungen abarbeiten will? Da könnte ich auch in kulturgeschichtliche Museen gehen. Der Aktivismus zeigte sich hier auch an einer anderen Stelle: In einem Werk verglich die peruanische Künstlerin Sandra Gamarra die Behandlung Palästinas mit der Diskriminierung von Transgender-Personen. "Transkörper sind für die normative Heterosexualität das, was Palästina für den Westen ist: eine Kolonie, deren Ausdehnung und Form nur durch Gewalt aufrechterhalten wird", schrieb Gamarra auf ein Werk. Das kann angesichts des verbrecherischen Verhaltens der Islamisten im Gaza-Streifen gegenüber Transgender-Personen nur als absoluter Zynismus bezeichnet werden.

**Der dänische Pavillon** ist an der Fotografie orientiert. Und vom Konzept her begreift er Kunst als Dokumentation und Spiegelung von Wirklichkeit: "Der Fotograf Inuuteq Storch zeigt einige seiner visuellen Erkundungen seiner Heimat Grönland. Storch verbindet einzelne Geschichten mit einer größeren, persönlichen Erkundung der grönländischen Identität, Geschichte und des Alltagslebens." Das erinnerte mich spontan an Walker Evans legendäre Bilder der amerikanischen Depression, die bis heute ikonisch sind (und mehrfach auf der Documenta präsentiert wurden). Sie sind aber auch der Maßstab, an dem man solche Fotoprojekte messen muss. Ich bin mir nicht sicher, ob Inuuteq Storch diesen Standard erreicht.

**Der koreanische Pavillon** war natürlich mit seinem olfaktorischen Charakter hochinteressant. Die schwebende Bronzefigur, die nacheinander zahlreiche unterschiedliche Gerüche ausatmete (die Menschen bei vorherigen Befragungen mit Korea verbunden hatten), war sehr eindrücklich. Ein Pavillon, der tatsächlich eine angemessene Repräsentanz seines Staates ist. Immaterialismus, Schwerelosigkeit, Unendlichkeit und Schweben waren die Schlüsselwörter im gesamten koreanischen Pavillon.

**Der deutsche Pavillon**, den ich ja schon **im Vorfeld besprochen** hatte, erschien mir im Nachhinein bzw. vor Ort nicht mehr ganz so überzeugend, wie ich erwartet hatte. Überzeugend fand ich die mit Erde versperrte Zugangstür, weil sie die faschistische Konstruktion quasi mit eigenen Mitteln dekonstruiert (die mythische Erde versperrt den Zugang). Die Installation von Yael Bartana fand ich interessant, aber an einigen Stellen dann doch etwas zu demonstrativ, etwa die bemühte Nähe zur Kabbala mit ihrem Baum der Sephiroth. Da wäre weniger mehr gewesen. Die Arbeit von Eran Mondtag mutete den Besucher:innen einiges zu. Während meines Aufenthalts bekamen einige asiatische Besucher:innen fast Erstickungsanfälle angesichts des Geruchs der ausliegenden Eternitplatten. Aber dieser unmittelbare sensorische Eindruck war ja auch der Sinn der Inszenierung, die Sinnlichkeit mit Reflexion verknüpfen wollte. So wurde die Geschichte des Großvaters unmittelbar erfahrbar.

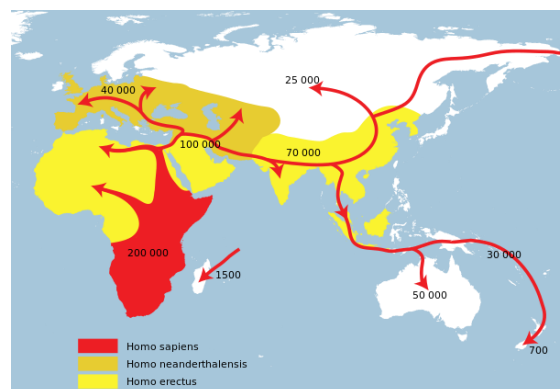




**Der französische Pavillon** ließ sich angenehm durchwandern, konnte meines Erachtens aber nicht an die großen Vorbilder vergangener Biennale-Ausgaben heranreichen. Man wanderte durch die wabernden Stoffe, konnte aber ohne begleitende weitere Erläuterungen zu wenig durch reine ästhetische Erfahrung erschließen.

**Den tschechischen Pavillon** habe ich mit Spannung erwartet, ich hatte die Studierenden im Seminar gedrängt, dass jemand auch diesen Pavillon vorbereitet und ich fand, er erwies sich als sehr lehrreich. Wenn man sagt, man durchschreitet symbolisch (und praktisch) den Körper einer Giraffe, wäre das zu wenig gesagt. Der Pavillon trug den verstörenden Titel „Das Herz einer Giraffe in Gefangenschaft ist zwölf Kilo leichter“, was mich an den Titel des Films „21 Gramm“ erinnerte, der ja angeblich das Gewicht der Seele bezeichnen soll. Was also macht die Differenz von 12 Kilo bei der Giraffe in Gefangenschaft aus? Interessant fand ich den Pavillon, weil er gleich über drei Formen bzw. Ebenen ästhetischer Erfahrung nachdenken ließ. Denn Eva Kotátková hat in Zusammenarbeit mit Kollektiven von Kindern und älteren Menschen die Erfahrung ihrer Inszenierung erforscht. Wie gehen also Kinder damit um und wie gehen ältere Menschen damit um und wie geht die Künstlerin wiederum mit den Erfahrungen der beiden Gruppen um. In Sachen ästhetischer Erfahrung ist das ein interessantes Spiel über die Bande.

**Der australische Pavillon** bekam den Goldenen Löwen als bester nationaler Pavillon der Biennale di Venezia 2024 zugesprochen. Das ist vertretbar, aber auch der identitätspolitischen Ausrichtung geschuldet. Der Künstler zeichnet einen imaginären Stammbaum bis in die Zeit vor 60.000 Jahren nach, also jene Zeit, in der der australische Kontinent erstmalig von Homo sapiens besiedelt wurde. Eine Genealogie eines



Subjekts bis in diese Zeit ist natürlich eine mythologische Erzählung, kein Abbild von Wirklichkeit. Es erinnert ein wenig an die biblischen Stammbäume, die ja auch Zusammenhänge herstellen sollen. Es ist sicher beeindruckend, aber auch irritierend angesichts deutscher identitätspolitischer Debatten, die ja auch über Genealogien laufen und darauf zielen, *Deutschland den Deutschen* vorbehalten zu wollen. Meine Mutter musste als Kind für die Schule einen Stammbaum erstellen, der die „Reinheit ihres Blutes“ bis zurück ins 17. Jahrhundert belegen sollte. Deshalb fühle ich mich bei solchen Rekonstruktionen unwohl. Aber für viele Religionen sind Ahnen wichtig, und es hängt vom Kontext ab, was damit ausgesagt werden soll. Ich würde es noch immer mit Immanuel Kant halten, der in „Zum ewigen Frieden“ schrieb, es stehe „allen Menschen zu, sich zur Gesellschaft anzubieten, vermöge des Rechts des gemeinschaftlichen Besitzes der Oberfläche der Erde, auf der, als Kugelfläche, sie sich nicht ins Unendliche zerstreuen können, sondern endlich sich doch neben einander dulden zu müssen, ursprünglich aber niemand an einem Orte der Erde zu sein mehr Recht hat, als der andere.“ Aber das wird man als von Weißen kolonisierter Ureinwohner anders sehen und interpretieren.

**Der us-amerikanische Pavillon** gab sich im grell rotbunten Gestus, er stieß bei den vorbereitenden Studentinnen auf Zustimmung und ich hatte Mühe, meine Skepsis gegenüber diesem visuellen Overkill zu verbergen. Diese sensualistische Form der Kunst überzeugt mich nicht. Die folklore-artige Kunst des Pavillons, die ostentativ die Differenz von U- und E-Kultur aufheben will, überbietet sich in Grellheit, ohne dass ich erkennen könnte, wohin mich das weiterbringt. Hier gilt Hanno Rauterbergs scharfer Satz aus der ZEIT: „Noch die schlimmste Ethnofolklore gilt als gerechtfertigt und gut, solange sie von indigener Hand gefertigt wurde.“ Was nun die queere Kunst betrifft, so war etwa die Augmented Reality-Skulptur ATUA der Gruppe FAFSWAG auf der documenta *fifteen* ein besonders beeindruckendes Kunstwerk, das ich im Gedächtnis behalten habe. Das geht mir beim diesjährigen us-amerikanischen Pavillon nicht so, aber einige Studierende empfanden das anders und vielleicht muss ich mich bei diesen identitätspolitischen Artefakten noch einmal intensiver mit der Kriteriologie beschäftigen. Aber was, wenn die AfD nach denselben Kriterien einen thüringischen identitätspolitischen Pavillon organisieren würde, vielleicht in erdigen BluBo-Farben? Aber ich will in dieser Frage nicht übertreiben.

**Den israelischen Pavillon** hatte ich ebenfalls schon **vorab beschrieben** und vor Ort zeigte er sich dann so, wie ich es auch erwartet hatte. Mehrere italienische Soldaten bewachten schwerbewaffnet den Pavillon und viele Besucher:innen warfen kurz einen Blick auf das Plakat, das die vorübergehende Schließung des Pavillons verkündete und gingen dann weiter. Das war aber schade, denn durch das Fenster konnte man durchaus das für die Biennale fertiggestellte Video „Keening“ erkennen, das auf die Ereignisse des 7. Oktobers reagiert und sich mit der Verantwortung Benjamin Netanjahus und seiner Regierung für die Katastrophe beschäftigt. Ich bin immer noch im Zweifel, ob die Schließung des Pavillons die richtige Lösung ist, denn ich meine, die Kunst sollte niemals schweigen – da vertrete ich eine andere Haltung als Bertolt Brecht in der Erzählung seiner Keuner-Figur von den „Maßnahmen gegen die Gewalt“. Wir haben keine sieben Jahre oder auch nur 200 Tage Zeit, um irgendwann einmal „Nein“ zu sagen. Die Sprache der Kunst muss **jetzt** zur Geltung kommen. Gerade weil der zentrale Pavillon die Stimme der Juden zum Verstummen gebracht hat und das Engagement für Palästina auf billige Symbolpropaganda (Wassermelonen) reduziert hat, muss die israelische Kunst sprechen. (Ich hoffe, die gesamte Installation im israelischen Pavillon noch in diesem Jahr begehen zu können).

**Der brasilianische Pavillon** ist der erste, auf den man im hinteren Teil der Giardini stößt. Man ist dann oft schon erschöpft von den vielen Kunstwerken der diversen Pavillons, die man bis dahin gesehen und durchschritten hat. 2024 zeigte sich Brasilien nicht besonders provozierend, auch hier ging es wieder um Vorfahren und Abstammung. In der Beschreibung heißt es: Ka'a Pûera ist sowohl ein Raum auf dem Feld als auch ein Vogel, der sich mit dem Waldboden tarnt. Diese Duplizität ist ein wesentlicher Bestandteil des Konzepts des Hãhãwpuá-Pavillons (Territorium der Vorfahren), der die Geschichte des brasilianischen Widerstands zum Leben erweckt und die Werke der Tupinambá-Gemeinschaft aus den Dörfern Serra do Padeiro und Olivença in Bahia präsentiert.

**Der ägyptische Pavillon** hatte im Vorfeld schon große Erwartungen geweckt, denn Wael Shawky ist nicht nur ein berühmter Künstler, sondern hatte auch auf der documenta 13 mit einem gefilmten Marionettentheater zu den Kreuzzügen (*Cabaret Crusades*) Aufsehen erregt. Dieses Mal lässt Wael Shawky Schauspieler Marionetten spielen, ein interessanter künstlerischer Effekt. In der Pressemeldung zur Inszenierung heißt es: „Ausgehend vom Jahr 1882 und Ägyptens bahnbrechender Urabi-Revolution (1879-1882) gegen die kaiserliche Herrschaft, rückt die epische Musical-Inszenierung die dramatische Abfolge von Ereignissen in den Mittelpunkt, die mit einer Schlägerei in einem Café begann, sich zu Unruhen ausweitete und schließlich in einer groß angelegten Bombardierung Alexandrias durch britische Truppen und der historischen Schlacht von Tel El Kebir endete.“

In den Giardini gibt es natürlich noch zahlreiche weitere nationale Pavillons, die wir nicht ausführlich thematisiert haben, manche nicht einmal aufgesucht habe. Das liegt daran, dass ein einziger Tag für die Erschließung aller Pavillons in den Giardini nicht ausreicht. Hier muss man immer eine Auswahl treffen.

Unser zweiter Tag auf der Biennale di Venezia 2024 war der Erschließung des Arsenale und seiner Pavillons gewidmet.



John Ruskin, Venedig

Bevor wir das Arsenale erkundeten, besuchten wir noch zuvor den nationalen **Pavillon von Simbabwe**, der in der Nähe gelegen ist. Am Auftritt von Simbabwe sind sechs Künstler beteiligt und als Titel wurde gewählt: „Rückgängig gemacht“. In ganz unterschiedlichen Formen geht es um die zeitgenössische Kunst Simbawwes, umgesetzt wird das von konventionellen Collagen bis zur modernen Augmented Reality.



Im Arsenale durchschreitet man wie gewohnt zunächst den zentralen Pavillon, bevor man zu den einzelnen nationalen Pavillons kommt. Kuratorisch fand ich die Hängung im zentralen Teil uninspiriert museal. Ab und an stellte sich eine Quer-Inszenierung in den Weg, ansonsten hingen viele Werke einfach an den Wänden des Gebäudes. Da hatte man schon aufregendere Inszenierungen erlebt.

Peinlich waren die diversen Plattitüden im Engagement für Palästina und gegen Israel, da hätte ich als Kurator doch ein paar Gespräche geführt und nach dem Kunst-Charakter der Intervention gefragt. Wenn Künstler:innen ihre Solidarität mit Palästina auf ein paar hingerotzte Sätze und ein paar hinzugemalte Wassermelonen reduzieren, ist ihre Solidarität nichts wert, es ist Polit-Ästhetik primitivster Art. Ich finde, Stand jetzt gibt es durchaus gute Gründe, sich auch mit dem Leiden der Zivilbevölkerung im Gazastreifen auseinanderzusetzen. Dazu ist es aber nun gerade nicht hilfreich, wieder in die alten Freund-Feind-Schemata der Polit-Floskeln zurückzufallen. Künstler:innen sollten doch wissen, dass die Welt sich nicht binär in Gut und Böse aufteilt, sondern einer differenzierten Betrachtung bedarf. Sonst fühlt man sich an Zeiten von vor 150 Jahren erinnert, als deutsche Künstler gegen „welsche Kunst“ polemisierten, was wenig mit Kunst und viel mit Nationalismus zu tun hatte.

Aber nun zu den von uns betrachteten nationalen Pavillons im Arsenale.

Beim **Pavillon von Benin** zeigte Romuald Hazoumè mit seiner Installation aus Benzinkanistern, dass man auch landesspezifische Kunstgeschichte durch Weiterentwicklung eigener Arbeiten schreiben kann. Er setzte wieder seine Benzinkanister aus der documenta 12 ein und formte sie nun zu einer Hütte. Das hatte schon was. Der gesamte Pavillon ließ vielfältige und emanzipatorische Lesarten zu. Das zeigte auch der Impuls der Teilnehmerin der Summerschool Art & Religion, die den Pavillon feministisch interpretierte.

Der **Pavillon des Libanon** geht in einer interessanten Volte der Geschichte vom sog. Raub der Europa nach. Der Pavillon, so lässt er verlauten, präsentiert diese Ausstellung der Öffentlichkeit mit dem Ziel, das kollektive soziale und politische Bewusstsein durch die transformative Kraft der Kunst zu fördern. Dazu möchte die Künstlerin den ursprünglichen Mythos neu interpretieren:

*Die Reise, zu der Al Solh uns einlädt, ... führt zur Verwirklichung einer weiblichen Bestimmung, die sich vom Einfluss der "Götter" befreit - einer, die die Rolle und die Verantwortung, die typischerweise mit Männern verbunden sind, annimmt, ohne ihnen unterworfen zu sein, und die gleichzeitig nach einem anderen Seinszustand strebt. Al Solhs Neuinterpretation des Mythos schafft einen rhetorischen und visuellen Raum, in dem Emanzipation, Freiheit, Gleichheit, Engagement und Solidarität gefeiert werden.*

Vor Ort fordert das zu eigenen Stellungnahmen heraus, erfordert aber eigentlich auch eine Kenntnis der neueren wissenschaftlichen Diskussionen um die mythische Erzählung vom Raub der Europa, denn hier haben sich die Deutungen des Mythos inzwischen gewandelt.

Der **Pavillon von Italien** wurde von den Studierenden und Kolleg:innen geschätzt, man hatte einen langen Parcours diverser Pavillons hinter sich und dieser Ort war reduziert und meditativ – für mich persönlich aber zu reduziert und langweilig. Kunst kann so viel mehr, warum will es Italien nicht (mehr) gelingen, an die alte Tradition innovativer italienischer Kunstimpulse anzuknüpfen? Maurizio Cattelan hat doch auf diversen Biennalen und zuletzt beim Pavillon des Vatikans gezeigt, dass das auch für die Gegenwart gelingen kann.

Der **Pavillon von China** ist ehrlich gesagt bei jedem Besuch, an den ich mich erinnere, eine intellektuelle Herausforderung oder sagen wir lieber: eine Provokation. Man bekommt etwas präsentiert, von dem man meint, das könne doch nicht wirklich ernst gemeint sein und dann stellt sich heraus, dass es das doch ist. In aktuellen Fall ging es um „Atlas: Harmony in Diversity“. Wobei die Harmonie, wie unser Impulsgeber schön herausarbeitete, immer die chinesische Harmonie ist und die Diversität letztlich in die chinesische Harmonie integriert wird. Für einen Alt-europäer wie mich eine Horrorvorstellung. Ein Computerprojekt verzeichnete bedeutende chinesische Artefakte außerhalb des chinesischen Besitzes und insinuierte so eine Form von Raubkunst. Im Vergleich zur wirklichen Raubkunst kolonialisierter Länder würde ich das als *Cultural Appropriation* bezeichnen. Ein Imperium wie China tut so, als ob es Opfer von kolonialen Aneignungen wäre. Dann wäre auch jeder van Gogh in China oder jeder Leonardo da Vinci in Dubai ein Raubkunst-Objekt. Während sich China die Welt ökonomisch aneignet, tut es so, als ob seine Kulturgüter von Fremden angeeignet würden. Man versucht identitätspolitisch en vogue zu sein und meint doch eine Form des chinesischen Universalismus.

Der nationale **Pavillon von Luxemburg** ist spielerisch und für unsere Gruppe war er zumindest ziemlich rätselhaft, weil nicht einsichtig wurde, wie er während der angekündigten Performances funktioniert. Zumindest eines hat es hervorgebracht, eine kunsttheoretische Sprache, die ausgrenzender kaum gedacht werden kann und sich zugleich gegen die großen Errungenschaften der europäischen Aufklärung wendet:

*"Das Projekt des luxemburgischen Pavillons stellt den Begriff der individuellen künstlerischen Autorität in Frage, indem es eine Sammlung von Werken präsentiert, in denen die Künstler ihr Ego zugunsten einer tiefgreifenden Untersuchung der gemeinsamen Kreativität durch das Medium des Klangs aufgeben. Der Titel "A Comparative Dialogue Act" (Ein Akt des vergleichenden Dialogs) bringt das Wesen dieses Experiments auf den Punkt: eine Erkundung verschiedener Klangsprachen und eine Betrachtung des Dialogs jenseits des Visuellen, in die immersive Welt des Klangs als Instrument der Verhandlung. Vier Residenzen, die während der Biennale stattfinden, verwandeln den Pavillon in einen Produktionsraum, in dem jede einzelne Forschung zu einem gemeinsamen Werk beitragen wird. Der Pavillon ist als eine Infrastruktur für die Übertragung von Klang konzipiert. Die Technologie wird genutzt, um ein lokales Experiment zu entwickeln, das die Übertragung von Wissen und laufenden Arbeiten untersucht. Der Begriff der Offenheit ist hier nicht an die Abwesenheit von Grenzen gebunden, sondern vielmehr an die Aneignung des "Anderen" und*

*dessen Beitrag zu kollektiven und ergebnisoffenen Szenarien. Durch das trans-formative Potenzial von Klang als Medium für die Kultivierung von Verbindung und Verständnis zielt diese Ausstellung darauf ab, die Grenzen zu überschreiten, die durch singuläre Perspektiven auf das gesetzt werden, was Klang den Akten der Interpretation, der Verzerrung und der Aneignung verleihen kann." [Übers. DeepL]*

Das ist eine Sprache, die schon vor vierzig Jahren universitär en vogue war und in der Praxis kläglich gescheitert ist. Intellektuelle gaben ihre Identität auf und schrieben gemeinsam Texte. In der Regel klappte das nicht. Und auch hier vor Ort im Arsénale erwies sich dieses Unternehmen als schlicht nicht rezipierbar. In der Naturwissenschaft würde man dies als misslungenes Projekt bezeichnen. Ganz banal gesprochen ist es ja nicht mehr als das, was man in der Geisteswissenschaft einen Sammelband nennen würde oder in der Musik eine Form des Sampling. Kaschiert wird das durch gestelzte Worte für triviale Vorgänge. Das hat die Kunst gar nicht nötig. Die Rezipient:innen blieben bei dieser Form der Präsentation aber schlicht Konsument:innen, kein wirklich immersives Element war erkennbar, „das trans-formative Potenzial von Klang“ wurde zwar thetisch vorgetragen, aber nicht erfahren. Es war ein bisschen so, wie wenn man **die Reste der Honigpumpe von Joseph Beuys** von der Documenta 1977 heute im Louisiana Museum in Humlebæk in Dänemark wiederfindet, es sind Dokumente von Erfahrungen, aber nur noch Relikte, bestenfalls Reliquien.

*Exkurs: Die Ukraine auf der Biennale als Lehrbeispiel für gescheiterte ästhetische Erfahrung*

Die **Ukraine** ist auf dieser Biennale eindeutig überrepräsentiert, auch ein Indiz für die ethische Prädominanz in der Kunst der Gegenwart. Das war schon auf der letzten Biennale 2022 das Ergebnis einer gezielten Strategie der ukrainischen Regierung, die die Kunstwelt mit ihren rigorosen moralischen Vorstellungen ebenso erpresste wie verpflichtete: keine Russen, klare Verurteilung des Krieges, demonstrativ erzwungene Solidarität, also ganz im Sinne Kierkegaards: Ethik statt Ästhetik. Der Kunst bekommt das nicht.

Nun ist der Krieg – Goya hat es in den „Desastres de la Guerra“ und Otto Dix hat es in „Der Krieg“ gezeigt – durchaus ein wichtiges Thema für die Bildende Kunst. Aber dabei geht es eben um die künstlerische Durchdringung des Themas „Krieg“, der Krieg selbst ist bloß das außerästhetische Material. Aber gerade an ethisch belangvollen Themen drohen Kunstinszenierungen zu scheitern – Max Raphael hat das am Beispiel von Picassos Guernica einmal eindrucksvoll aufgewiesen (*"all das zeigt, inwiefern Guernica ein schlechtes Stück Propaganda ist und ein zweifelhaftes Kunstwerk"*). Allzu oft dominiert bei ethischen Themen nämlich das **Was** über das **Wie**. Und diese Befürchtung hatte ich auch beim Auftreten der Ukraine auf der Biennale und diese Befürchtung wurde m.E. auch bestätigt.

Man könnte anhand des Auftretens der Ukraine ein ganzes Seminar darüber machen, was Kunst denn eigentlich ist, warum europäische Kunst sich seit dem Jahr 1300 nach und nach von diesen ethischen und religiösen Überstülungen emanzipiert hat und warum es keinen Segen hat, wenn

man angesichts drängender ethischer Probleme und politischer Verwerfungen in der Gegenwart wieder zum alten Modell der ursprünglich religiösen, dann polit-ästhetischen Instrumentalisierung der Kunst zurückkehrt. Die Ukrainer betreiben hier zwar keine Ästhetisierung der Politik (wie etwa Putin in Russland), sondern eine Politisierung der Kunst (im Sinne Bertolt Brechts und Walter Benjamins), sie versuchen mit Hilfe der Kunst die Erziehung der Menschheit (oder auch nur der Europäer) zu besseren Menschen im ukrainischen Sinn.

Aber Kunst ist keine Ethik und Ethik ist keine Kunst. Auch wenn es manche gerne anders hätten. Kunst entsteht durch De-Kontextualisierung eines Gegenstandes im weitesten Sinne aus seinem ursprünglichen Diskurs und seine Neu-Kontextualisierung in den ästhetischen Diskurs (Dazu immer noch unentbehrlich: Christoph Menke: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, 1991). Ist dies gesellschaftlich einmal anerkannt (wie es durch Marcel Duchamps *Readymades* nach 1917 geschehen ist), dann kann jeder Gegenstand (ein Kreuz, ein PKW), jede Handlung (das Abendmahl, Pfeifenrauchen, Fernsehen, ein Massaker), und auch jeder Teil eines Diskurses (politische Sätze, die Mannschaftsaufstellung des 1. FC Nürnberg) einer De-Kontextualisierung und Neu-Kontextualisierung unterzogen werden. Mit dem Wechsel zur ästhetischen Betrachtung funktioniert aber nichts mehr wie vorher. Die Kunst wird zur potentiellen „Entleerung“ aller anderen Diskurse von ihrer ursprünglichen Bedeutung – aber natürlich nur im Rahmen der ästhetischen Erfahrung.

Das Subjekt muss sich jeweils konkret überlegen, ob es ein Kunstwerk oder den Anwendungsfall eines anderen Diskurses etwa des ethischen vor sich hat. Und das kann überlebenswichtig sein. Wer an der Front ist, sollte nicht so tun, als säße er im Theatersessel, aber wer im Theatersessel sitzt, sollte auch nicht so tun, als wäre er an der Front. Einen aufschlussreichen Grenzfall der Diskurs-De-Kontextualisierung im Gebiet des Ethisch-Ästhetischen beschreibt Jean-François Lyotard in seinem Buch „Der Widerstreit“:

*"Der Offizier schreit Avanti! und stürzt aus dem Schützengraben,  
die Soldaten schreien ergriffen Bravo!, ohne sich zu rühren."*

Wäre man im Krieg an der Front, sollte man das nicht machen, denn wenige Minuten später wäre man natürlich tot, wenn der Feind das ästhetische Spiel, das die Ansprache des Offiziers als rhetorisches Meisterstück betrachtet, nicht mitspielt. Aber wir sind in Venedig nicht an der Front, wir sind in einer Kunstaussstellung – so sehr Ukrainer:innen und Palästinenser:innen aus begründeten existentiellen Erfahrungen heraus auch etwas anderes behaupten möchten. Ich muss(!) mich zum ausgestellten Material eben ästhetisch verhalten – mit all den Folgen, die Kierkegaard so empört haben. Ich muss(!) mich zurücklehnen können und ergriffen Bravo! sagen können, weil mich die ästhetische Performance der gezeigten Kunst überzeugt hat und ich nicht vom Leid und Schicksal derer überwältigt bin, die nur außerästhetisches Substrat des Kunstwerks sind. Das wird in der Gegenwart kaum noch verstanden, weil Kunst zur Propaganda degradiert wird. [/ Ende des Exkurses]

Der **Pavillon der Ukraine** im Arsenale, auf den wir uns von all den ukrainischen Auftritten konzentriert hatten, und den wir als letzten besuchten gliedert sich in unterschiedliche künstlerische Arbeiten und steht insgesamt unter der Überschrift „Net making“, was sich auf das kollektive Flechten von Tarnnetzen als Metapher für gemeinsame horizontale Aktionen bezieht. Die Kuratoren schreiben dazu:

*"Wir haben uns eine Schlüsselmetapher ausgedacht, die die heutige Ukraine widerspiegelt. Die Ukrainer vereinen sich: Sie gehen auf die Straße, melden sich freiwillig zum Kampf und kommen zusammen, um Tarnnetze zu weben. Dieses Weben ist ein Prozess, der mehr umfasst als nur die Herstellung eines Netzes zur Unterstützung der Armee. Man schließt sich damit einer gemeinsamen Aktion an, die für alle Beteiligten und für das Land von Nutzen ist. Dies ist keine Entscheidung von oben nach unten" (Quelle)*

Diese Beschreibung von Kunst macht mich ehrlich gesagt fassungslos und sie macht mir insofern Angst, als dass wir angesichts sich zuspitzender internationaler Konflikte zur nationalen Kriegskunst zurückzukehren drohen. Kunst als Widerspiegelung von Wirklichkeit, diese alte Idee ließ sich auf der Biennale di Venezia 2024 ja immer wieder antreffen. Aber wurde dieses Konzept nicht bereits mit der Entstehung der Fotografie Anfang des 19. Jahrhunderts obsolet? Und würden dann nicht auch einfach Dokumentarfilme reichen – erstellt im Auftrag des ukrainischen Propagandaministeriums? So wie ja aktuell in der Ukraine der Staat sämtliche Medien kontrolliert und zensiert? Ist das noch freie Kunst? Und was unterscheidet diese Kunst von der begeisterten Kriegskunst anderer Länder am Anfang des 20. Jahrhunderts – für Volk und Vaterland in den Krieg? Weil man dieses Mal sicher ist, auf der rechten Seite zu stehen? Kunst im Dienst des richtigen Volkes? Das dachten freilich auch all die Verbohrten Anfang des 20. Jahrhunderts. Und beteilige ich mich als Rezipient durch die unkritische Wahrnehmung des Pavillons an der Herstellung eines Netzes zur Unterstützung der ukrainischen Armee? Das will ich nicht – auch wenn ich den Freiheitskampf der Ukrainer als politischer und humanistischer Mensch unterstütze. Aber als ästhetisch Erfahrender will ich die Freiheit meines Verhaltens und keinen ethischen Druck der Kunst zur Propaganda und mich zum ethischen Vollzugsorgan von Kriegsvorbereitungen macht.

Diese Schiefelage zeigt sich auch in den einzelnen Arbeiten:

*In Comfort Work setzen Andrii Dostliev und Lia Dostlieva ihre Beschäftigung mit den Themen Klischees und Anderssein fort und hinterfragen stereotype Wahrnehmungen ukrainischer Flüchtlinge im Ausland. Das Künstlerduo lud professionelle europäische Schauspieler ein, ukrainische Flüchtlinge vor der Kamera zu spielen und sie so darzustellen, wie sie in den Aufnahmeländer für gewöhnlich gesehen werden. Auf der Grundlage von Interviews mit realen Menschen, die von der Vertreibung aus der Ukraine betroffen sind, entsteht durch die Porträts ein Bild von Flüchtlingen, das einem in den Aufnahmeländern verbreiteten Wunschdenken entspricht und dahinter stehende stereotype Sichtweisen verdeutlicht. "Das Hauptzielpublikum dieser Videos sind europäische Zuschauer, die Bilder von ukrainischen Geflüchteten sehen können, die für sie bequem sind", betonte das Duo. (Quelle)*



Das trieft nur so von Moral und es ist Kunst als Brachial-Pädagogik. Und es gibt keine Möglichkeit für die Rezipient:innen, sich zu den ausgestellten Werken in ästhetischer Brechung zu verhalten, ohne sich dem Vorwurf unethischen Verhaltens ausgesetzt zu sehen. Genau davon hatte sich die Kunst der europäischen Moderne im Verlauf der letzten 700 Jahre emanzipiert. Nur scheinbar werden Momente ästhetischer Brechung in das Kunstwerk eingebaut, wenn Schauspieler:innen gebeten werden, ukrainische Flüchtlinge zu spielen. Aber in Wirklichkeit ist die belehrende Wirkung vorgegeben. Hier ersticken die *intentio auctoris* und die *intentio operis* jede nur denkbare *intentio lectoris*. Man muss nicht – wie der Verfasser dieser Zeilen – kantischen Kunstkonzeptionen folgen, um mit einem derartigen Verständnis von Kunst große Probleme zu bekommen. Wäre das der Sinn von Kunst, ich würde mich *stante pede* von ihr abwenden.

Mir ist nicht einmal das Bild von den Rezipient:innen klar, das den Kurator:innen und Künstler:innen vorschwebt. Sind es dumme, unbelehrte Menschen, die nun endlich belehrt und aufgeklärt werden müssen über das rechte Bild des ukrainischen Flüchtlings und die schrecklichen Ereignisse im Ukrainekrieg? Das muss man sich energisch verbitten. Die europäische Moderne denkt die Subjekte vor Bildern als souveräne, eigenständige Subjekte, auf deren Urteil sie vertraut (und angewiesen ist). Nur in der totalitären Kunst wird das anders gedacht. Aber genau das ist mein Gefühl, wenn ich auf die Präsentation der Ukraine schaue, es ist zugespitzt gesagt der Bitterfelder Weg des Wolodymyr Selenskyj, auf den wir hier treffen. Bei aller Begeisterung der Künstler:innen für Volk und Vaterland (die ich als Universalist überhaupt nicht teile), so offenbart sich hier ein unfreies Verständnis von Kunst.

Aber die Ukraine ist nicht der einzige Pavillon, der vom mittelalterlichen Kunstverständnis geprägt ist. Während aber die Kunst des Mittelalters – man kann es an der Kunst von Giotto in der Scrovegni-Kapelle gut sehen – kühn über die autoritativen Vorgaben hinwegtritt und nicht zuletzt die Theologie vom Kopf auf die Füße stellte, ist bei vielen Pavillons dieser Wille der Überschreitung der ethischen, politischen, identitätspolitischen Vorgaben nicht zu erkennen. Was Bazon Brock zur *documenta fifteen* schon befürchtet hat, wird hier noch einmal ratifiziert:

*„Es gibt nur noch Entscheidungen aus den Legitimationen des Kulturkontextes, vor allem der politischen Korrektheit innerhalb der Kulturen. Jede individuelle Äußerungsform, jede Autorität durch Autorschaft, die das Prinzip der westlichen Intellektuellen, der Schriftsteller, Philosophen und Künstler gewesen ist, wird ein für allemal liquidiert ... die Kultur siegt endgültig über das europäische Prinzip der Kunst- und Wissenschaftsfreiheit, das über 600 Jahre existiert und enormen Weltkenntnisfortschritt gebracht hat“. [Bazon Brock „Kürzeste Besucherschule D15“] Und noch einmal Brock: „Jetzt kann man nicht mehr davon absehen, prononciert Stellung zu beziehen. Jeder ist jetzt aufgefordert, sich zu entscheiden: Gehört man zu den Kulturalisten, die alles vernichten, was überhaupt je Autorität durch Autoren und Wissenschaftler gewesen ist?“*

Diese Entscheidung muss jeder für sich treffen.

## „Die Steine von Venedig“ ...



John Ruskin, Venedig

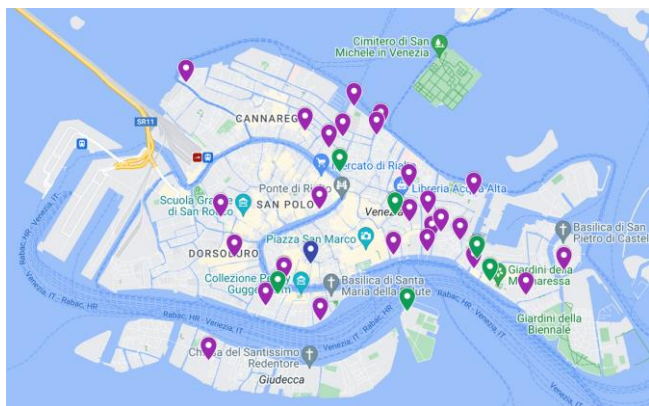
... beeindruckt sicher bei jedem Besuch. Auch wenn mir Venedig angesichts des Massentourismus immer mehr als Disneyland vorkommt (vor allem seitdem man neuerdings auch noch Eintritt für den Besuch der Lagunenstadt bezahlt), so ist es zumindest kulturgeschichtlich eine faszinierende Kulisse. Eine Fahrt durch den Canal Grande ist einzigartig und lässt etwas von der vergangenen Bedeutung der Handelsmacht Venedig erahnen. Die Handelsmächte, die heute Venedig beherrschen, haben mit der Stadt selbst wenig zu tun, sie folgen den Kapitalflüssen, die heute keinesfalls mehr über die Lagunenstadt führen. Sie ist nur noch Kulisse und ein Stück Folklore.

Und dennoch findet man überall in der Stadt verteilt in den Kirchen die Werke von Tizian, Tintoretto, Veronese und Tiepolo, aber auch diese inzwischen mehrheitlich hinter Bezahlschranken – die Musealisierung der ästhetisch vermittelten Religion. Man findet weiterhin die baugeschichtlich interessanten Paläste der Reichen und heute vor allem die von Modekonzernen gekauften Paläste, die zu Museen oder Konsumtempeln umgebaut wurden. Man ist kein anständiger Reicher, wenn man nicht in Venedig ein eigenes Museum besitzt. Mit der Kunst als Kunst hat der Alltag von Venedig nur noch wenig zu tun (auch wenn es dort weiterhin eine Kunstakademie gibt).

Nur während der Biennale di Venezia wird aus der ganzen Welt Kunst in die Lagunenstadt eingeflogen und aufwändig präsentiert, damit man sie konzentriert im angenehmen Ambiente genießen kann. Dabei ist die zeitgenössische Kunst von den Steinen von Venedig merkwürdig getrennt und zugleich mit ihnen verbunden.



Während die Giardini und das Arsenale mit den berühmten von John Ruskin so benannten „Steinen von Venedig“ wenig zu tun haben – es sind eigentlich exzentrische Orte –, so haben die Newcomer, also jene Länder, die nicht von Anfang an bei der Biennale di Venezia dabei waren, den Stadtraum erobert und präsentieren sich in den Häusern und Palazzi der früheren Bewohner:innen und der einstig Herrschenden.



Das hat für die Besucher:innen den geradezu ironischen Reiz, mit Hilfe von Ländern des Globalen Südens (die ja zu den Ausgebeuteten gehören) Glanz und Gloria der vergangenen Zeiten Venedigs erleben zu können – eine Welt, die sonst nur ab und an in Romanen, Kinofilmen oder den Verfilmungen der Krimis von Donna Leon auftaucht. Diese Melange macht weiterhin den Reiz der Biennale di Venezia aus.

Am Ende ist mein Spaziergang durch die Biennale bitterer geworden, als ich ursprünglich gewollt hatte. Wie einleitend geschrieben, bin ich eigentlich zufrieden von Venedig nach Hause gefahren. Der Groll entstand erst beim Nachlesen der *intentio auctoris* und ihrer kuratorischen Begleiter:innen, die eine Welt von Kunst vor dem inneren Auge entstehen lassen, die nicht mehr die meine ist. Aber dafür fahren wir ja nach Padua und Venedig, um in Anknüpfung und **Widerspruch** unser eigenes Kunsturteil zu entwickeln und zu schärfen.

Was war für mich das „beste“ Kunstwerk in Venedig? Das, das ich nicht gesehen habe – die Inszenierung von Ruth Patir im israelischen Pavillon. Inspirierend fand ich den niederländischen Pavillon, der Welten überwand, den tschechischen, der Generationen verband, den Pavillon von Benin, der eine Brücke zur Documenta schlug. Wenn schon das Thema Migration, dann so wie im deutschen Pavillon von Ersan Mondtag. Für die Zukunft in Venedig wünsche ich mir mehr *l'art pour l'art*, mehr Ästhetik, mehr „große Kunst“, mehr wirkliche Diversität. Aber wiederkommen werde ich in zwei Jahren mit der nächsten Summerschool Art & Religion auf jeden Fall.

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Mertin, Andreas: Die Steine von Venedig. Mit der Summerschool Art & Religion auf der Biennale di Venezia 2024, *tà katoptrizómēna* – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 149 – La Biennale di Venezia, erschienen 01.06.2024 <https://www.theomag.de/149/pdf/am847.pdf>