

Die Schweizer Beiträge in der Kirche San Staë von 1988 bis 2009

Autor(en): **Brägger, Lea Olivia**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **8 (2013)**

Heft 1: **Aufsätze**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872129>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

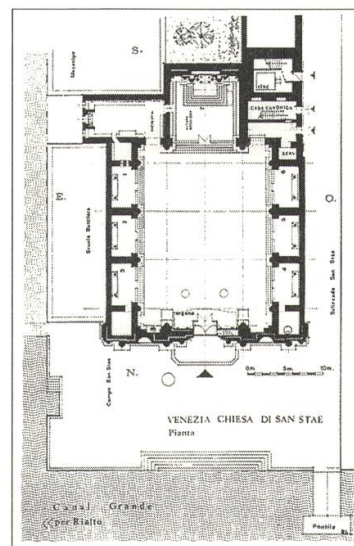
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Lea Oliva Brägger

Die Schweizer Beiträge in der Kirche San Staë von 1988 bis 2009

Mit der Nutzung der Kirche San Staë als eines zweiten Ausstellungsortes im Stadtzentrum von Venedig setzte die Schweiz ein deutliches Zeichen, wie wichtig ihr die Präsenz an der Biennale ist. Die römisch-katholische Kirche befindet sich an prominenter Lage zwischen den Palazzi am Canal Grande und bildete mit ihrem barocken Innenraum ein einzigartiges Experimentierfeld für Schweizer Kunstschaffende (Abb. 1 und 2). In den Jahren von 1988 bis 2009 konnten zehn Beiträge in San Staë realisiert werden, die den Biennale-Besuchern eindrucksvoll in Erinnerung blieben.¹

Der Wunsch nach einem zweiten Ausstellungsort für Schweizer Kunst formte sich in den 1980er Jahren, als immer mehr Länder dem Expansionstrend der Biennale folgten und in der Stadt neue Terrains erschlossen.² Die Zahl der teilnehmenden Nationen stieg stetig an, denn immer mehr lateinamerikanische und afrikanische Länder waren mit ihrer Kunst in Venedig vertreten. Im Jahr 1990 nahmen mit



- 1 Die Kirche San Staë in Venedig, Ansicht der Fassade nach einem Entwurf von Domenico Rossi (1657–1737) zum Canal Grande (Foto: Piero Codato/Vittorio Pavan, Bildstudio Cameraphoto Arte di Venezia)
- 2 Grundriss der Kirche San Staë in Venedig

46 Staaten dreizehn mehr teil als im Jahr 1980.³ Da in den Giardini zu wenig Platz für zusätzliche Ausstellungen vorhanden war, begannen sich die Beiträge auf Räumlichkeiten im gesamten Stadtgebiet auszuweiten. Diese «Eventi collaterali» stiessen beim Publikum auf wachsendes Interesse, denn die Ausstellungen in den offiziellen Pavillons wurden von vielen Besuchern als zu klassisch und statisch empfunden.⁴ An den Biennalen 1980 bis 1986 veranstalteten Länder wie Frankreich, Italien, Spanien, Österreich und Schweden eine weitere Ausstellung in der Stadt.⁵ Die Kulturnation Schweiz hielt es für angebracht, sich nach dem Vorbild anderer Länder nebst dem Pavillon in den Giardini ebenfalls einen zusätzlichen Präsentationsort zu leisten. Dieser aussenpolitische Beweggrund für eine Zweitausstellung wurde durch eine innenpolitische Motivation gestützt: Die Schweiz präsentierte seit der gewagten Einzelausstellung von Dieter Roth an der Biennale 1982 nur noch maximal zwei starke Künstlerpositionen im Pavillon. Im internationalen Klima der Biennale wollte man Kunstschaffen zeigen, das von besonderer Aktualität war und nicht zeitlich bereits zurücklag. Um einen repräsentativeren Einblick in das aktuelle Kunstgeschehen geben zu können, wünschte sich die Schweiz mehr Raum. Wie an der Biennale in São Paulo, an der die Eidgenossenschaft seit 1951 teilnimmt, sollten am zweiten Präsentationsort vor allem jüngere Künstlerinnen und Künstler⁶ vorgestellt werden und die Möglichkeit zum internationalen Durchbruch bekommen.⁷ Der zusätzliche Biennalebeitrag konnte mit dem Kulturkredit, der im Rahmen verstärkter Bemühungen von 900 000 Franken im Jahr 1981 auf 1,5 Millionen Franken im Jahr 1987 anstieg, realisiert werden.⁸

Dass gerade die Kirche San Staë als zusätzlicher Ausstellungsort infrage kam, hatte damit zu tun, dass sich die Schweiz nach der Hochwasserkatastrophe von 1966, die den Kulturgütern Venedigs schwere Schäden zugefügt hatte, für deren Restaurierung einsetzte. Im Rahmen der weltweiten Bemühungen der UNESCO um die Rettung Venedigs wurde 1972 die Schweizerische Stiftung Pro Venezia ins Leben gerufen. Sie nahm sich San Staë zum Gegenstand ihrer Hilfsaktion, weil die Fassade der Kirche vom Tessiner Architekten Domenico Rossi entworfen wurde und als ein Hauptwerk seiner Baukunst gilt. Für die Restaurierung konnte der Bund weit über eine Million Franken bereitstellen. Grundgedanke war im Wesentlichen die Behebung von Altersschäden sowie die Substanzerhaltung des Baukörpers und der wandfesten Ausstattung wie Altar, Stuckaturen und Schnitzwerke. Vor ihrer Wiederherstellung war San Staë lange Zeit nicht mehr für den Gottesdienst benutzt worden, was zu empfindlichen Einbussen an der Einrichtung geführt hatte. Die Kirchenbänke, die schmiedeeisernen Gittertüren zu den Seitenaltären, historische Beleuchtungskörper und einzelne Figuren etwa des Hochaltars waren verloren

gegangen. Ausserdem hatte die jahrelange Verwendung des Gebäudes als Mosaikwerkstatt dem Zustand der Altäre und des Kirchenbodens erheblich geschadet. Mit Ausnahme der Kirchenbänke wurden die fehlenden Ausstattungsstücke nicht ersetzt. Durch die Instandstellung sollte das Gotteshaus primär wieder dem Kult zugeführt und für regelmässige Gottesdienste nutzbar gemacht werden. Erst in zweiter Linie stand die Verwendung für anderweitige kulturelle Zwecke wie Konzerte, Vorträge und Ausstellungen zur Diskussion.⁹ Nach fast dreijähriger Renovationsdauer wurde die Kirche San Staë am 13. Oktober 1979 wiedereröffnet.¹⁰

Nachdem die Schweiz dieses grosse Projekt erfolgreich abgeschlossen hatte, wollte sich der Bund auch in Zukunft für San Staë einsetzen. Beispielsweise konnte das Geld für die Miete des Raumes für Instandhaltungsarbeiten eingesetzt werden.¹¹ Die Polyfunktionalität der Neunutzung war nicht von vornherein eingeschränkt und so zogen die Eidgenössische Kunstkommission (EKK) und das Bundesamt für Kultur (BAK) bereits kurz nach den Eröffnungsfeierlichkeiten in Erwägung, die Kirche in die Biennalebeteiligung einzubeziehen. Der Künstler Peter Stein sollte an der Biennale von 1980 als Erster darin ausstellen, doch es entstanden Zweifel, ob der Innenraum von San Staë aufgrund der schwierigen Lichtverhältnisse seine Kunst angemessen zur Geltung zu bringen vermöchte. Da die Kirche nach ersten Abklärungen angeblich wieder regelmässig ihrem ursprünglichen Zweck diene und deshalb nur zeitweise zur Verfügung gestanden hätte, sah die Schweiz von einer Ausstellung in San Staë ab.¹² Offenbar waren aber die Gottesdienste trotzdem nur sekundär, denn an der Biennale 1980 fand in der Kirche eine Ausstellung mit Gemälden und Zeichnungen des Künstlers Mario De Luigi statt, die von Italien in Zusammenarbeit mit der Comune di Venezia organisiert wurde.¹³ Warum sich die Schweiz für die Biennalen 1982, 1984 und 1986 nicht um San Staë bemühte, bleibt unklar. Über zusätzliche Räumlichkeiten machten sich der Bund und die Kunstkommission keine Gedanken, obwohl sich gewiss auch andere Möglichkeiten eröffnet hätten. In der Nähe der Kirche San Staë befindet sich auf der gleichen Kanalseite beispielsweise die Ca' Corner della Regina, die wie die Fassade von San Staë in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Domenico Rossi erbaut worden war. Dieser Barockbau diente Italien als zweiter Präsentationsort an den Biennalen 1986 und 1988.¹⁴ Ein anderer barocker Palast, der neben San Staë liegt, die Ca' Pesaro, wurde 1980 für eine Ausstellung der Tschechoslowakei genutzt.¹⁵ Die Ca' Sagredo am gegenüberliegenden Ufer des Canal Grande wurde 1988 von den Niederlanden als Ausstellungsraum gemietet.¹⁶ Unter Umständen wären auch andere Kirchen infrage gekommen wie etwa die Chiesa di San Lorenzo im Quartier Castello, die an der Biennale 1980 von Frankreich bespielt wurde.¹⁷

Erst zur Biennale 1988 verstärkte die Schweiz aus den bereits erwähnten aussen- und innenpolitischen Gründen ihre Bemühungen um die Nutzung der Kirche San Staë. Für eine erste Ausstellung musste die Eidgenossenschaft die Zustimmung der Kurie des Patriarchen und des Kulturamts der Stadt Venedig einholen. Die Verhandlungen verliefen zunächst schwierig. Mit dem Argument, die Schweiz hätte schliesslich die Restaurierung finanziert und durchgeführt, erhob sie auf ungeschickte Weise zu stark Anspruch auf die Kirche. Die Umstände entwickelten sich allerdings günstig, da Anfang 1988 der Assessore alla Cultura wechselte und sich dieser im Gegensatz zu seinem Vorgänger dem Schweizer Biennaleprojekt nicht verschloss. Der Vertrag, der die Benutzung der Kirche durch Dritte regelte, blieb für die folgenden Biennalen in Kraft. Die Verhandlungen mit dem zuständigen Pfarrer Don Aldo Marangoni verliefen sehr unkompliziert. Er stellte der Schweiz seine Kirche bedenkenlos zur Verfügung. Das BAK schloss mit ihm einen Vertrag ab, der vor jeder Biennale erneuert werden musste. Darin wurden der Nutzungszeitraum und der Mietbetrag festgehalten, mit dem die Kosten für die Bewachung der Kirche während der Biennale-Öffnungszeiten sowie für Licht, Reinigung und allgemeine Kontrollgänge abgedeckt wurden.¹⁸ Mit der Miete kompensierte die Schweiz vor allem die finanziellen Einbussen, die dem Pfarrer dadurch entstanden, dass die Kirche während ungefähr fünf bis acht Monaten für den liturgischen Gebrauch geschlossen blieb. San Staë ist besonders als Hochzeitskirche beliebt und da in Italien keine Kirchensteuer erhoben wird, sind die Gottesdienste für den Pfarrer eine wichtige Einnahmequelle. Auch die Vermietung wurde für ihn zu einer festen Einkunft, und so rechnete er damit, dass die Schweiz bei der jeweils nächsten Biennale wieder in San Staë ausstellen würde. Für die Ausstellungsprojekte selbst interessierte er sich wenig. So wurde die aussergewöhnliche Situation geschaffen, dass den Künstlern ein geschützter und geweihter Kirchenraum zur uneingeschränkten und freien Gestaltung zur Verfügung stand.¹⁹

San Staë: Ein Sakralbau als Ausstellungsraum

Die Kirche San Staë ist dem heiligen Eustachius geweiht und gehört zur Pfarrgemeinde San Giacomo dall'Orto im Stadtteil Santa Croce. Sie wurde in den späten siebziger Jahren des Seicento von dem weitgehend unbekanntem Baumeister Giovanni Grassi anstelle der baufälligen mittelalterlichen Eustachiuskirche errichtet. Gestaltung und Dekorierung des Bauwerks legte der Doge Alvise Mocenigo II. 1709 in seinem Testament fest.²⁰ Mocenigo II., der in diesem Stadtteil beheimatet war und in San Staë begraben ist, stellte die Baumittel für die aufwendige Fassade zur Verfügung. Den Entwurf lieferte der Schweizer Domenico Rossi aus Morcote

am Luganersee, der als Sieger aus dem Fassadenwettbewerb hervorging.²¹ Die Grundform von San Staë ist ein rechteckiger Saalbau mit je drei Kapellen an der Längsseite und einem quadratischen Presbyterium, das an die südwestlich ausgerichtete Stirnseite angrenzt. Das Kirchenschiff wird von einem Tonnengewölbe überspannt. Auf beiden Längsseiten sorgen je drei Thermenfenster im Gewölbe und in den Seitenkapellen für viel Tageslicht, das den mehrheitlich weiss getünchten Innenraum hell erstrahlen lässt. Auf barocke Fresken und Deckenmalereien wurde verzichtet. Spannung und Dynamik erzeugt hingegen der barocke Figurenschmuck auf den Altären, an der Orgel und in den Rundbogennischen des Saals. Florale Verzierungen sowie geschwungene Formen einzelner Architekturelemente sorgen im ausgeglichenen und überschaubaren Raum zusätzlich für Bewegung. Die Dekoration im Kircheninneren enthält hervorragende Zeugnisse der Malerei des frühen venezianischen Settecento.²² An den beiden Seitenwänden des Presbyteriums ist ein einzigartiger Apostelzyklus zu sehen, an dem Künstler beteiligt waren, die bereits damals Rang und Namen hatten. Dazu gehören beispielsweise Sebastiano Ricci sowie Giambattista Piazzetta und der in Venedig äusserst beliebte Giovanni Battista Tiepolo, die je mit einem wichtigen Frühwerk vertreten sind.²³

Anders als im Pavillon, dessen Räume schattenlos, weiss, clean und künstlich sind und die darin ausgestellten Kunstwerke von der Zeit unberührt erscheinen lassen,²⁴ trafen die zeitgenössischen Künstler in der Kirche San Staë auf einen reich ausgestatteten Raum mit jahrhundertealter Tradition. Der barocke Kirchenraum konnte nicht wie ein neutraler «White Cube» in einem Museum behandelt werden, sondern erforderte einen respektvollen Umgang mit seiner liturgischen Funktion als Andachtsstätte und dem gesamten künstlerischen Schmuck. Insbesondere das Dogengrab in der Mitte der Kirche musste geschützt werden, damit es nicht weiter Schaden nahm. Solange der Pfarrer die alleinige Verantwortung über die Ausstellungen in seiner Kirche hatte, gab es keine Einwände zu den Biennaleprojekten. Die Schwierigkeiten setzten erst ein, als dem kulturell engagierten Pfarrer während des Biennale-Jahres 2005 die Verantwortung für die Sonderveranstaltungen in seiner Kirche entzogen wurde. Fortan mussten die künstlerischen Projekte von der städtischen Denkmalpflege sowie vom Patriarchat Venedigs bewilligt werden und neuen Auflagen entsprechen. So sollten künftig sämtliche Kunstwerke in San Staë während der Biennale weiterhin sichtbar bleiben, die Installation durfte also nicht zu sehr in den Raum eingreifen. Weiter hatten die Werke dem Geschmack der zuständigen Personen zu genügen, was die Kommunikation erheblich erschwerte und eine Einigung zunehmend schwieriger machte. Die Künstler wurden dadurch in ihrer Freiheit eingeschränkt, doch gerade dies wollte die Schweiz verhindern,

weshalb das BAK nach der Biennale 2009 auf weitere Ausstellungen an diesem Ort verzichtete.²⁵

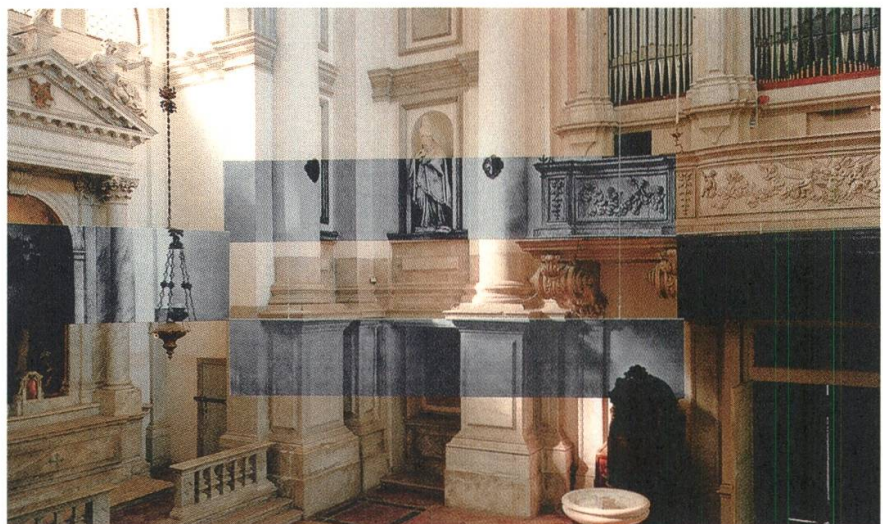
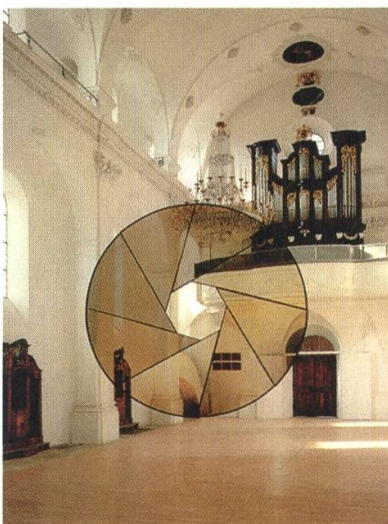
Obwohl die beiden Ausstellungsorte so unterschiedlich sind, war es der Schweiz besonders wichtig, dass für beide Beiträge dieselbe finanzielle und publizistische Unterstützung gewährleistet wurde. Auch sollte die Auswahl der Künstler für den Pavillon und für San Staë gleichzeitig und in wechselseitiger Abhängigkeit getroffen werden, damit an beiden Ausstellungsplätzen zwei gleichwertige Alternativen angeboten werden konnten.²⁶ Es sollte möglichst keinen Unterschied in der Wahrnehmung beider Ausstellungen geben. Die Durchsetzung dieses Anspruchs war allerdings schwierig, da sich im Bewusstsein der Biennale-Besucher das Zentrum nach wie vor in den Giardini befand. Die Biennale-Organisation selbst interessierte sich kaum für die Ausstellungen in der Stadt, da die «Eventi collaterali» nicht auf dem offiziellen Gelände stattfinden. Es blieb in der alleinigen Verantwortung der Länder, ihre zusätzlichen Ausstellungen publik zu machen.²⁷ Dass kein Konzept vorliegt, wie solche Veranstaltungen im Katalog der Biennale veröffentlicht werden sollen, erkennt man daran, wie inkonsequent auf die Ausstellung in der Kirche San Staë hingewiesen wurde. In den Jahren 1988, 1990, 1993, 1997 und 2005 wurde beim Schweizer Beitrag eine Ortsangabe gemacht. Im Biennalekatalog von 1995 wies ein Stadtplan auf einer der ersten Doppelseiten auf die verschiedenen Ausstellungen hin, auch die Kirche San Staë war als Länderbeitrag der Schweiz markiert. In den Biennalekatalogen 2001 und 2003 suchte man vergebens nach einem Hinweis, in den Jahren 2007 und 2009 hingegen konnte man den Präsentationsort im ersten Satz des Einführungstextes zum Schweizer Beitrag erfahren.²⁸ Den Biennalebesuchern wurde in der Regel ein Stadtplan mit den hervorgehobenen Standorten der verschiedenen Länderbeiträge abgegeben. Meist waren die Markierungen aber so ungenau, dass die Ausstellungen nur erschwert aufgefunden werden konnten. Im Jahr 2003 war die Kirche San Staë auf dem Plan sogar falsch eingezeichnet.²⁹

Die EKK beabsichtigte, ihre bisherigen Auswahlkriterien beizubehalten, obwohl die Ausstellungsräume im Pavillon und in der Kirche San Staë grundverschieden sind.³⁰ Es sollten national bereits arrivierte Künstler in Venedig vorgestellt werden, um ihnen die Möglichkeit zum internationalen Durchbruch zu verschaffen. Die Idee war, im Pavillon eine bewährte, starke, national wichtige Einzelposition mit internationalen Erfahrungen zu zeigen und für die Kirche San Staë jüngere, weniger bekannte Künstler auszuwählen, die ausserhalb der Landesgrenzen noch kaum Beachtung gefunden hatten. Dieses grob skizzierte Konzept galt als Leitfaden bei der Wahl der Schweizer Repräsentanten in Venedig.³¹ Es wurde allerdings immer

wieder infrage gestellt, da die jüngeren Künstler in der Auseinandersetzung mit dem dominierenden Kirchenraum einen weitaus schwierigeren Auftrag hatten als die arrivierten Künstler in den klassischen Ausstellungsräumen des Pavillons.³² Für San Staë mussten Künstler ausgewählt werden, die ortsbezogen arbeiten und raumgreifende Werke schaffen. Die Wahl war nicht immer einfach, denn der Kirchenraum sollte nicht nur als Kulisse für die ausgestellten Werke dienen, sondern Teil der Arbeit selbst werden. Meist waren die Künstler aber bereits für ihre installativen und experimentellen Arbeiten bekannt. Insgesamt betrachtet, kann die Schweiz auf zehn gelungene Beiträge in der Kirche San Staë zurückblicken.

Reibungslose Anfänge: Die vier ersten Ausstellungen 1988 bis 1995

Für die Biennale 1988 wurde mit dem Tessiner Felice Varini ein Künstler ausgewählt, der bereits Erfahrungen mit einem Kirchenraum hatte: 1985 zeigte er eine fotografische Arbeit in der Jesuitenkirche in Sion, bei der er sich mit der Wahrnehmung der konkreten architektonischen Gegebenheiten auseinandersetzte (Abb. 3).³³ Die frontale Anlage dieser Arbeit weitete er in Venedig zu einem Panorama aus, das er von einem erhöhten Standpunkt in der Mitte der Kirche aus entwarf (Abb. 4). Varini wollte mit dem Werk *360° a San Stae* einen Gesamtbezug zu einem Raum herstellen, der in seinen drei Dimensionen physikalisch existiert und über eine eigene Geschichte verfügt.³⁴ Nachdem San Staë vorerst nur während



- 3 Felice Varini (* 1952), Installation in der Jesuitenkirche in Sion anlässlich seiner vom Musée cantonal des Beaux-Arts veranstalteten Ausstellung 1985 (Foto: Heinz Preisig, Sion)
- 4 Felice Varini (* 1952), *360° a San Stae* 1988, Installation aus 15 grossformatigen, im Raum aufgehängten Fotografien in der Kirche San Staë, 43. Biennale von Venedig, 1988



5 Adrian Schiess (* 1959), *Flache Arbeiten*, 1987–1990, Industrielack auf Spanplatten, je 281 × 103,5 cm, Ansicht der Ausstellung in der Kirche San Staë an der 44. Biennale von Venedig, 1990 (Foto: Bruno Hubschmid)

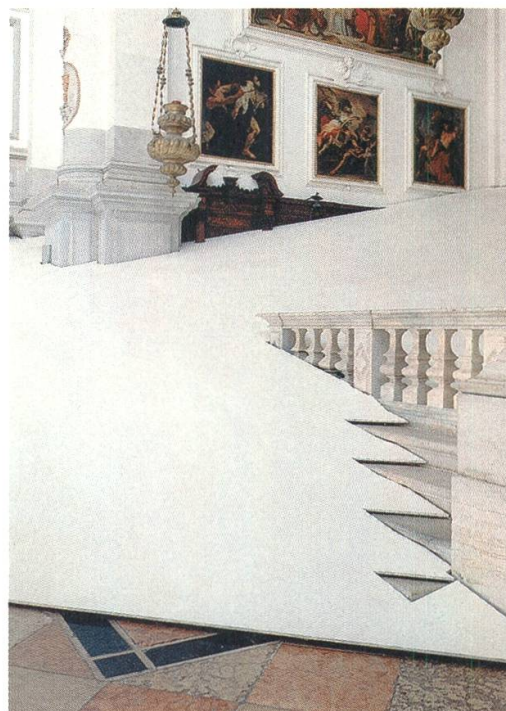
eines Monats für Varinis Installation zur Verfügung stand, konnte der Kirchenraum nach weiteren Verhandlungen mit der Kurie für die Dauer von zwei Monaten gewonnen werden.³⁵ Letztendlich blieb die Ausstellung während der gesamten Biennale offen.³⁶

Auch zwei Jahre später wurde die Kirche für die gesamte Dauer der Biennale zur Verfügung gestellt.³⁷ Bespielt wurde sie von Adrian Schiess, der Ende der 1980er Jahre mit seinen einfarbig lackierten Spanplatten, in deren glänzender Oberfläche sich die Umgebung spiegelt, für Aufsehen sorgte.³⁸ In San Staë legte er auf dem Boden dieselben Platten aus, die er kurz vorher bereits an einer Ausstellung im Aargauer Kunsthaus in Aarau gezeigt hatte (Abb. 5).³⁹ In der Kirche bildeten die ungewöhnlichen Gemälde jedoch einen direkten Kontrast zum Tafelbild, das aus der Tradition der christlichen Kunst entstanden ist.⁴⁰ Für Schiess geht es in seinen Arbeiten aber nicht um ein ikonografisches Bildprogramm, sondern nur noch um den sinnlichen Akt des Malens. Besonders wichtig ist ihm das Moment des Fantastischen, wenn seine Malerei den Raum verändert und derselbe Farbträger in der speziellen Umgebung einmalig in Erscheinung tritt.⁴¹ Mit den *Flachen Arbeiten* wurde Adrian Schiess international bekannt. So war er nach der Biennale

vermehrt an Ausstellungen im Ausland zu sehen, beispielsweise 1992 an der «documenta IX» in Kassel.⁴²

Die 45. Biennale konnte wegen des Neubaus des italienischen Zentralpavillons erst 1993 stattfinden.⁴³ Für die Kirche San Staë wurde Christoph Rütimann ausgewählt, der sich bereits vor der Biennale im In- und Ausland mit seinen ortsbezogenen Arbeiten einen Namen gemacht hatte.⁴⁴ Der Multimediakünstler verbindet gegebene Raumkonzepte mit seinen Installationen zu ästhetischen Raum-Neuschöpfungen, die den Betrachter visuell aus dem Gleichgewicht bringen.⁴⁵ So war auch die *Schiefe Ebene* ungewöhnlich, die Rütimann tief ins Presbyterium und die vordere linke Seitenkapelle einbaute, und die weit über den Kirchenboden hinauslief. Mit dieser Arbeit stellte der Künstler den dominanten barocken Raum von San Staë infrage und brachte die strenge Symmetrie ins Wanken.⁴⁶ Zwei riesige Glasplatten, die er rückseitig mit gelber Farbe bemalt hatte, lehnte er an zwei seitliche Säulen, so dass sich die Architektur darin spiegelte. Der Betrachter sah sich unmittelbar mit der Vergangenheit konfrontiert. Die Verfremdung durch die Farbe Gelb und die *Schiefe Ebene* veranlasste den Besucher, seinen Standpunkt immer wieder neu zu überdenken (Abb. 6).⁴⁷

Im Jahr 1995 gehörte die Ausstellung von Christian Marclay in der Kirche San Staë zu den Höhepunkten der Biennale (Abb. 7).⁴⁸ Der Konzeptkünstler wurde in den achtziger Jahren mit seinen improvisierten Soundperformances bekannt. Die Musik zieht sich als zentrales Thema durch sein Kunstschaffen hindurch.⁴⁹ Seine Werke müssen aber nicht notwendigerweise Musik sein, sondern das Akustische kann auch als visueller Eindruck in Erscheinung treten.⁵⁰ Bei der Arbeit *Amplification* hängte der Künstler sechs bis zur Verzerrung vergrösserte und auf durchsichtiger Leinwand reproduzierte Fotografien von musizierenden Menschen in San Staë auf. Der Kirchensaal übernahm somit die Funktion eines Resonanzraumes für ein Konzert stummer Instrumente.⁵¹ Die stille Klangkunst erhielt ein gutes Echo in der internationalen und nationalen Presse. Aus diesem Grund suchte das BAK für die Arbeit *Amplification* nach einer weiteren Ausstellungsmöglichkeit in der Schweiz oder im Ausland.⁵² Die Installation konnte von Februar bis Mitte März



6 Christoph Rütimann (* 1955), *Schiefe Ebene*, 1993, Installation in der Kirche San Staë, 45. Biennale von Venedig, 1993 (Foto: Mario Giacomelli, Venedig)



7 Christian Marclay (* 1955), *Amplification*, 1995, Installation in der Kirche San Staë, 46. Biennale von Venedig, 1995 (Foto: Pierre-Antoine Grisoni)

1996 in der Cathédrale Saint-Pierre im Temple de la Fusterie in Genf gezeigt werden.⁵³ Mit seiner Teilnahme an der Biennale von Venedig schaffte Christian Marclay den Sprung in die internationale Kunstszene. Die 2000er Jahre waren für ihn besonders erfolgreich und an der Biennale 2011 erhielt er mit seinem 24-Stunden-Film *The Clock* sogar den Goldenen Löwen für den besten Künstler der von Bice Curiger kuratierten Hauptausstellung.⁵⁴

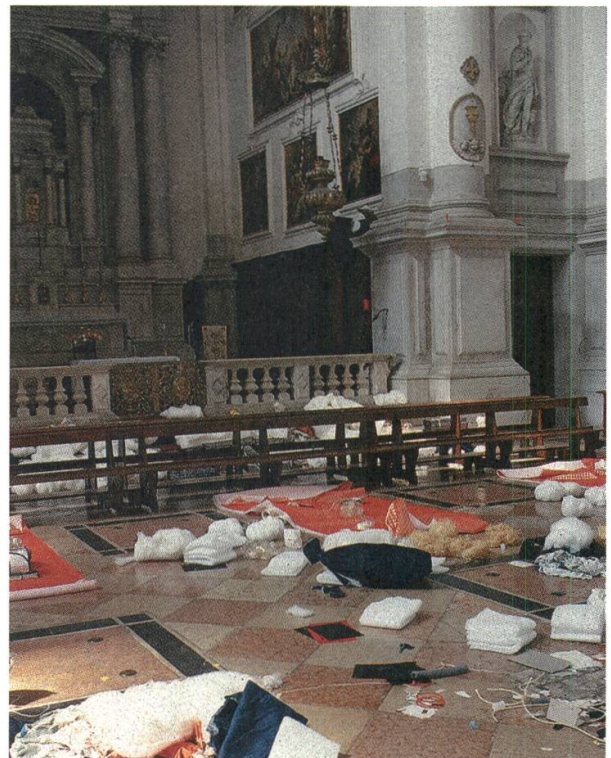
Das Konfliktpotenzial künstlerischer Intervention

Für die Biennale 1997 wurde Urs Frei vorgeschlagen, der 1994 zusammen mit Christian Marclay an der Triennale in Neu Delhi teilgenommen hatte.⁵⁵ Sein Schaffen war den Mitgliedern der EKK bekannt, weshalb er bereits für die Biennale 1995 im Gespräch war; damals erhielt er jedoch keine Stimmen.⁵⁶ Ausserdem wäre es für den Künstler selbst kein guter Zeitpunkt gewesen, da die Vorbereitungen für den

Beitrag in Venedig mit einer grossen Ausstellung in der Kunsthalle Zürich zusammengefallen wären.⁵⁷ Nun setzte sich Urs Frei gegen andere bekannte Künstler wie Roman Signer, Bernard Voita, Pipilotti Rist oder Sylvie Defraoui durch.⁵⁸ Anders als bei seinem Vorgänger löste seine Intervention in der Kirche San Staë Beschwerden aus. Gegen Ende der Ausstellung beklagten sich ein paar Besucher beim Pfarrer Don Marangoni, dass die Arbeit von Urs Frei die Sakralität des Ortes verletze.⁵⁹ Der Künstler zeigte eine Art Materialtagebuch von Alltagsgegenständen, die er auf den Zürcher Strassen gefunden und bewusst für San Staë gesammelt hatte. Diese Kleinskulpturen verpackte er in zahlreiche selbst genähte Jeanssäcke und stellte sie teilweise geöffnet, teilweise geschlossen in einer chaotischen Anordnung auf dem Kirchenboden und den Stufen zu den Altarnischen aus (Abb. 8).⁶⁰ Der spielerische Eingriff ins in sich schlüssige System von San Staë bewirkte ein freies und unbekümmertes Raumerlebnis.⁶¹ Da die Materialanhäufungen aber als autonome Zonen kein Verhältnis mit dem Raum eingingen, wirkten sie in der Kirche verloren und deplatziert.⁶² Die Arbeit konzentrierte sich völlig auf den Boden, nahm also

weder die architektonischen Besonderheiten auf, noch ging sie auf die historische und soziale Bedeutung der Kirche als Stätte des Kults und der Kultur ein. Bereits während des Auswahlverfahrens für die Biennale 1997 hatten Mitglieder der EKK Bedenken, dass das Kunstschaffen von Urs Frei den Kirchenraum nicht dominieren könnte.⁶³ Aufgrund der geäusserten Kritik an Freis Arbeit sollte es in Zukunft nicht mehr möglich sein, dass die Schweiz nach freiem Belieben eine Installation in dieser Kirche würde einrichten können. Das Konzept des gewählten Künstlers sollte fortan mehrere Monate im Voraus zwei lokalen Kommissionen vorgelegt werden: der Commissione Arte Sacra della Curia Patriarcale und dem Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici. Die EKK und das BAK wollten San Staë jedoch nur unter der Bedingung als Ausstellungsraum nutzen, dass die Schweizer Beiträge nicht durch eine Oberaufsicht der lokalen Kommissionen eingeschränkt werden würden. Niemand konnte sich vorstellen, dass ein Künstler auf seinen Beitrag an der Biennale hätte verzichten müssen, nur weil seine Arbeit von den kirchlichen Kommissionen nicht verstanden worden wäre.⁶⁴ So wurde diese Forderung ignoriert, wobei das BAK die Unterstützung von Don Aldo Marangoni erhielt, der vor allem aus finanziellem Interesse den Kirchenraum weiterhin vermieten wollte.⁶⁵

Obwohl es nicht sicher war, dass die Biennale im Jahr 1999 stattfinden würde, machte sich die Kunstkommission frühzeitig Gedanken über die Wahl der Schweizer Repräsentanten. Für die einzelnen Künstler war es schwierig geworden, eine wirkungsvolle und bedeutende Ausstellung zu gestalten, die sich im polymorphen internationalen Umfeld der Biennale behaupten konnte. Um die Vielfalt der Schweizer Kunstszene aufzeigen zu können, wollte die EKK deshalb die junge Künstlergeneration präsentieren.⁶⁶ Die Kommission entschied sich für eine Gruppenausstellung mit Ugo Rondinone, Pipilotti Rist, Sylvie Fleury, Thomas Hirschhorn und Fabrice Gygi.⁶⁷ Pipilotti Rist äusserte den Wunsch, die Kirche bespielen zu dürfen. Wenn eine international etablierte Künstlerin in San Staë ausstellen würde, hätten die weniger bekannten Künstler im Pavillon präsentiert werden müssen.



8 Urs Frei (* 1958), Ansicht der Installation in der Kirche San Staë, 47. Biennale von Venedig, 1997 (Foto: Urs Frei)

Dies bedeutete eine Umstellung des bisherigen Konzepts und wäre für die Besucher eine Überraschung gewesen, weil San Staë nach wie vor weniger bekannt war als der Pavillon in den Giardini.⁶⁸ Da die Biennale-Leitung erst im Oktober 1998 bekannt gab, dass die Kunstausstellung nun doch im folgenden Jahr stattfinden werde, blieb für die Realisierung eines neuen Projektes nicht mehr viel Zeit.⁶⁹ Die Vorbereitungen für den Schweizer Beitrag waren tatsächlich zu spät angelaufen und Meinungsverschiedenheiten unter den Kunstschaffenden sowie ihre Zurückhaltung bei der Zusammenarbeit führten zu Verzögerungen. Währenddessen hatte Harald Szeemann bereits zwei der in Frage kommenden Künstler für seine Ausstellung *dAPERTutto* im Arsenale eingeladen, namentlich Thomas Hirschhorn und Pipilotti Rist. Mit deren Verzicht auf eine Ausstellung im Pavillon und in San Staë verlor das ursprüngliche Projekt seine wichtigsten Träger und musste aufgegeben werden. Für ein neues Ausstellungskonzept im barocken Kirchenraum war es zu spät.⁷⁰ Mit Roman Signer konnte ein Künstler gefunden werden, der imstande war, in so kurzer Zeit einen Biennalebeitrag im Pavillon zu gestalten.⁷¹

Ortsspezifische Arbeiten

Zur Biennale 2001 wollte die EKK ein neues Ausstellungskonzept realisieren, um die bisherige Hierarchie der beiden Präsentationsorte aufheben zu können. Die Kirche San Staë sollte einem renommierten Künstler und der Pavillon im Zentrum des Geschehens stattdessen einem jungen, vergleichsweise unbekanntem Kunstschaffenden anvertraut werden. Einige Kommissionsmitglieder waren der Ansicht, dass die erfahrenen Künstler mit dem anspruchsvollen Innenraum von San Staë besser umgehen könnten. In der Vergangenheit hatten allerdings auch jüngere Vertreter der schweizerischen Kunstszene gelungene Installationen realisiert. Die Kommission musste in erster Linie darauf achten, dass sie für San Staë jemanden wählte, dessen Werksprache eine Konfrontation mit den spezifischen räumlichen Gegebenheiten zulässt. Während sich die Kirche vor allem für Einzelpräsentationen eignet, können im Pavillon auch Gruppenausstellungen stattfinden. Für die internationale Kunstausstellung 2001 wurden Urs Lüthi, Ugo Rondinone, Sylvie Fleury, Norbert Möslang & Andy Guhl, Fabrice Gygi, Stefan Banz und Olaf Breuning vorgeschlagen. Die Mehrheit der Kommissionsmitglieder konnte sich für Urs Lüthi begeistern, doch es entstanden Zweifel, ob sein Kunstschaffen mit dem barocken Kirchenraum gut zusammenspielen würde. Somit entschieden sie sich für Sylvie Fleury und Möslang/Guhl.⁷² Da Sylvie Fleury aber bereits ein Jahr zuvor an der Biennale von São Paulo vertreten gewesen war, konnte das BAK ihre Teilnahme an der Biennale 2001 nicht zulassen. Ungeachtet aller qualitativen Kriterien wollte der

Bund seine Unterstützungsleistungen nicht in so kurzem Zeitraum auf die gleichen Künstler konzentrieren. So wurde das Künstlerduo Möslang/Guhl eingeladen, womit die Wahl für die Kirche San Staë erneut auf zwei weniger bekannte Künstler fiel.⁷³ Es war offenbar nicht einfach, einen in der Schweizer Kunstszene arrivierten Künstler für die Kirche San Staë zu finden. Möglicherweise war es gerade die unkonventionelle künstlerische Praxis der jüngeren Generation, die für einen angemessenen Umgang mit der besonderen Raumsituation geeignet war.⁷⁴ Norbert Möslang und Andy Guhl begannen ihre Zusammenarbeit 1972 im Kontext der europäischen improvisierten Musik. In den 1980er Jahren wurden sie als eines der experimentierfreudigsten Künstlerduos in der zeitgenössischen Musik weltweit bekannt. Ab Anfang der 1990er Jahre war bei ihnen eine deutliche Hinwendung zu vielschichtigen Klang-, Licht- oder Videoinstallationen zu beobachten, wie sie bei verschiedenen Gelegenheiten im In- und Ausland präsentiert wurden.⁷⁵ Jede Arbeit nahm dabei spezifisch auf eine Raum-Gegenstand-Umwelt-Konstellation Bezug.⁷⁶ Auch in Venedig flossen Klang, Bild und Raum zu einem Gesamterlebnis zusammen und bezogen den Betrachter bzw. den Zuhörer in die Installation mit ein. Die Künstler transferierten die tosenden Geräusche des Wassers im Canal Grande in die andächtige Stille des sakralen Raumes und liessen die ohrenbetäubende Hektik des Verkehrs und der Zehntausenden von täglich anreisenden Besuchern in der verträumten Romantik Venedigs bewusst werden. Die Klanginstallation wurde von einem bildnerischen Essay begleitet, der unzählige Schnellboote, Transportschiffe, Vaporetti sowie auf dem Wasser treibende, bunte Plastikbeutel und anderes in abstrahierter, verschwommener Form zeigte.⁷⁷ Während die Ausstellung von Urs Lüthi im Pavillon gemischte Reaktionen hervorrief, löste die Installation *sound_shifting* von Möslang/Guhl ein überwiegend gutes Echo aus. Insbesondere das junge Publikum empfand zu der Arbeit der beiden Künstler eine gewisse Nähe.⁷⁸

Noch während der Vorbereitungen zur vorhergehenden Kunstausstellung fanden Besprechungen zur Beschickung der Biennale 2003 statt.⁷⁹ Eine frühzeitige Entscheidung über die Schweizer Beteiligung sollte genügend Zeit schaffen, damit eine gelungene und nachhaltige Präsenz der Schweiz in Venedig in die Wege geleitet werden konnte. Dass es sich bei San Staë um eine geweihte Kirche handelt, musste beim Erarbeiten von Konzept und Inhalt der Ausstellung besonders berücksichtigt werden.⁸⁰ Für die Kirche San Staë wurde das Künstlerpaar Gerda Steiner und Jörg Lenzlinger angefragt,⁸¹ dessen Gemeinschaftswerk 1997 während einer Weltreise begonnen hatte. Das Interesse für fremde Kulturen und deren Umgang mit der Natur schlägt sich in ihren grossräumigen Installationen nieder. Mit dem Entwurf von leichten, ironischen, verführerischen und wunderbaren Weltmodellen

spüren die Kunstschaffenden der spezifischen Stimmung eines Ortes nach.⁸² Bereits im Jahr 2000 waren Steiner und Lenzlinger an der Architekturbiennale von Venedig bei einer Schweizer Gruppenausstellung des Kurators Harm Lux dabei gewesen.⁸³ Im gleichen Jahr spielten sie in ihrer Ausstellung «Das Zahnweh der Romantik» im Centre Culturel Suisse in Paris mit Witz und Charme auf den Typus der anthropomorphen Landschaftsfantasien an.⁸⁴ Für die Landesausstellung «Expo.02», deren zentraler Aspekt die Herstellung von und die Diskussion über Heimat war, schufen Steiner/Lenzlinger mit ihrer *Heimatmaschine* eine passende Metapher.⁸⁵ Der Auftritt in Paris sowie die Beteiligung an der grossen nationalen Ausstellung haben ihre Wahl als Schweizer Vertretung an der Biennale von Venedig sicher begünstigt. In San Staë gestalteten die beiden mit Tausenden von gesammelten Pflanzenteilen und Objekten, die sie an langen Nylonfäden in der Kirche aufhängten, einen *Fallenden Garten* für das Wunder des heiligen Eustachius (Abb. 9). Der fröhliche Pflanzenregen ging an gewissen Stellen in farbige Kristallseen über, die während der Ausstellung wuchsen und ihre Formen entwickelten. Mit dem nach unten, zum Menschen hin geneigten Garten wollten Steiner und Lenzlinger der Ehrfurcht gebietenden, hierarchischen Geste nach oben entgegenwirken.⁸⁶ Mit einem ungebrochenen Glauben an das Gute waren sie bestrebt, das Staunen als Qualität in die Kirche San Staë zurückzubringen. Der *Fallende Garten* präsentierte sich mit viel Optimismus, freundlicher Offenheit und Charme. Gerade diese Zugänglichkeit des Werkes von Gerda Steiner und Jörg Lenzlinger sorgte für viel Begeisterung auch ausserhalb des engeren Kreises von Kunstinteressierten.⁸⁷ Nach dieser erfolgreichen Ausstellung gab es viele Kirchen, die in ihrem geweihten Gotteshaus auch einen *Fallenden Garten* installiert haben wollten. Das Künstlerpaar mochte die Arbeit von San Staë jedoch nicht an anderen Orten wiederholen und so reisten sie nach der Biennale für ein halbes Jahr nach Afrika, um Distanz zu gewinnen. Die Einladungen zu Ausstellungen im In- und Ausland waren so zahlreich, dass sich die beiden Künstler von den vielen Angeboten die interessantesten Projekte aussuchen konnten. Als Folgeauftrag realisierten sie die barocken Installationen *La Fuente de la Juventud* in der Kapelle Santa Ana an der Biennale von Sevilla 2004, deren Kurator Harald Szeemann war, und *Seelenwärmer* in der Stiftsbibliothek St. Gallen im Jahr 2005.⁸⁸ Auch wenn die Ausstellung von Steiner/Lenzlinger ein Höhepunkt der Biennale 2003 war, blieb die Kirche ein anspruchsvoller Ausstellungsort, der nicht immer gleich gut gemeistert wurde. Trotz einiger Bedenken wollte die Kunstkommission San Staë beibehalten, da die Kirche als Repräsentationsort der Schweiz inzwischen bekannt und ein Markenzeichen geworden war.⁸⁹ Der sakrale Raum bot im Unterschied zum Pavillon eine besonders kraft-

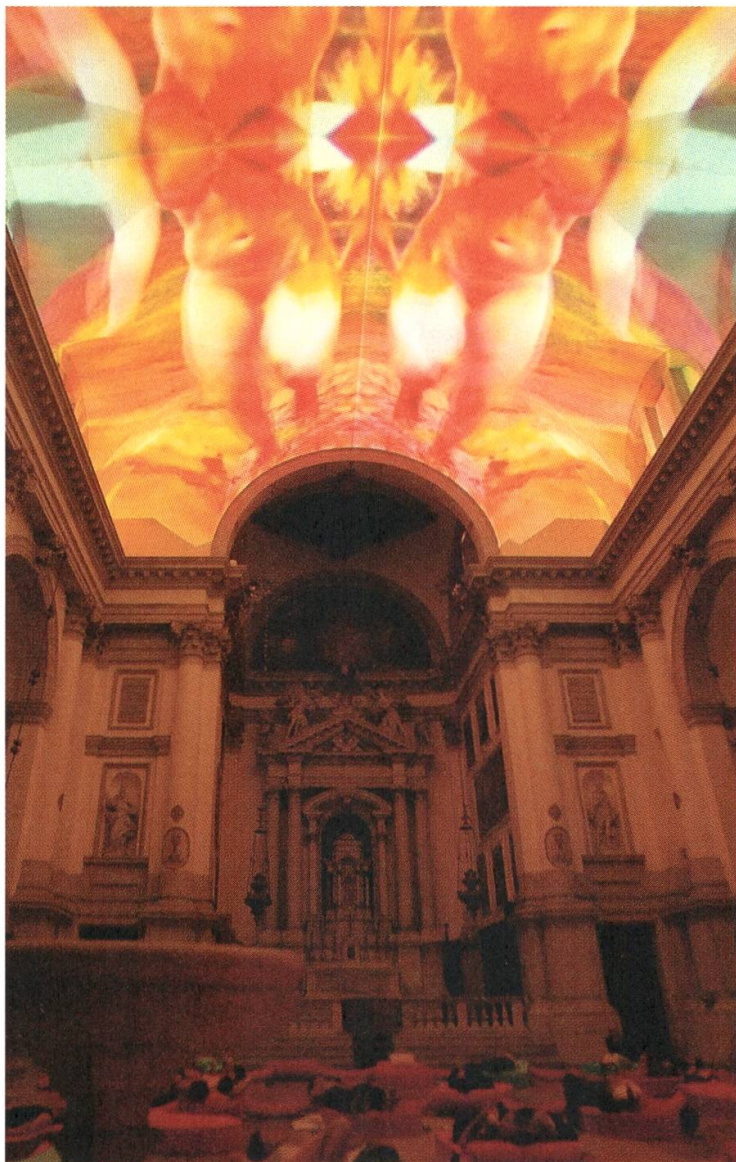


9 Gerda Steiner (* 1967)/Jürg Lenzlinger (* 1964), *Fallender Garten*, 2003, Installation in der Kirche San Staë, 50. Biennale von Venedig, 2003

volle architektonische Umgebung, welche die Installationen von beeindruckenden Einzelausstellungen ermöglichte.⁹⁰ Die Ausstellung von Steiner und Lenzlinger entfaltete sogar eine grössere und nachhaltigere Wirkung als der Beitrag von Emmanuelle Antille im Pavillon.

Eklat durch Ausstellungsschliessung

Im Jahr 2005 gelang die seit 1999 geplante Zusammenarbeit mit Pipilotti Rist, obwohl sie bereits dreimal an der Biennale von Venedig ausgestellt hatte.⁹¹ Es war der Wunsch der Künstlerin, eine Videoinstallation im Kirchenraum von San Staë realisieren zu dürfen.⁹² Mit Rist wurde also zum ersten Mal eine international renommierte Künstlerpersönlichkeit in der Kirche San Staë präsentiert. Die Rheinländerin hatte die Kunstszene Mitte der 1980er Jahre betreten und in den 1990er Jahren schaffte sie mit ihren feministischen Freiheitsutopien und Träumen, die sie



10 Pipilotti Rist (* 1962), *Homo sapiens sapiens*, 2005, Video-/Audioinstallation in der Kirche San Staë, 51. Biennale von Venedig, 2005 (Foto: Heiner H. Schmitt jr.)

im Medium Video spielerisch in Szene setzte und mit emotionsgeladenen Soundtracks unterlegte, den internationalen Durchbruch.⁹³ Für das Video *Ever is Over All* erhielt sie an der Biennale von Venedig 1997 den Premio 2000 für die beste junge Künstlerin. «Das starke Interesse an ihrer Arbeit ist wohl auch darauf zurückzuführen, dass Pipilotti Rist mit ihrer Kunst einen Lebensentwurf zeichnet, der ganz unschweizerisch fröhlich, unerschrocken und aufgeschlossen wirkt»,⁹⁴ schrieb Andreas Münch in der Pressemitteilung zum offiziellen Schweizer Beitrag an der Biennale von Venedig.⁹⁵ Nach einer dreijährigen Phase des Rückzugs infolge des grossen öffentlichen Interesses an ihr und ihrer Arbeit, trat Rist mit der Videoprojektion *Homo sapiens sapiens* in der Kirche San Staë erneut auf die Bühne der europäischen Kunstwelt.⁹⁶ Das Video zeigt zwei nackte junge Frauen, die sich wie unschuldige, unwissende Kinder im himmlischen Paradies vor dem Sündenfall bewegen. Die Künstlerin projizierte das Video auf die gesamte Fläche des weiss getünchten Gewölbes.

So schmückte sie die Decke mit einer bewegten Malerei und bezog sich damit auf die Fresken, wie sie in anderen venezianischen Barockkirchen zu sehen sind. In angenehmer Liegeposition konnten die Besucher auf farbig bezogenen Betten, die mit einem Stoffarm an ihrem erhöhten Kopfende miteinander verbunden waren, gemeinsam in eine verführerische Traumwelt eintauchen und den eigenen Gedanken und Fantasien nachhängen (Abb. 10).⁹⁷ Die Videoinstallation *Homo sapiens sapiens* avancierte an der Biennale 2005 zu einer Hauptattraktion und erhielt inter-

national viel Applaus.⁹⁸ Obwohl sich die italienische Presse lobend über das Werk von Pipilotti Rist äusserte, beklagte sich eine kleine Gruppe italienischer Katholiken beim Pfarrer der Kirche, dass die Projektion nackter Frauenkörper an die Kirchendecke die sakrale Würde des Ortes verletze. Auf die Anfrage von Don Aldo Marangoni, ob an der Arbeit etwas geändert werden könne, liess ihm das BAK eine ausführliche schriftliche Stellungnahme zukommen. Darin erläuterte das BAK die inhaltliche Ausrichtung der Arbeit auf den kirchlichen Kontext sowie die theologische Deutung der Nacktheit der beiden Frauenfiguren. Weiter verwies das BAK auf den Erfolg der Ausstellung und versicherte ihm des stets respektvollen und angemessenen Umgangs mit dem Gotteshaus. Der Pfarrer war mit dieser Antwort zufrieden – vor allem, da auch die Presse die Beschwerden ins Lächerliche zog. Die Sache war somit für beendet erklärt. Mitte September berichtete eine italienische Zeitung, dass die besagte Gruppierung eine Petition mit 45 Unterschriften an den Patriarchen von Venedig und den Vatikan geschickt habe, in der sie die Schliessung der Ausstellung forderte.⁹⁹ Ohne Ankündigung wurde am 19. September 2005 die Kirche San Staë mit dem Hinweis auf «problemi tecnici» durch Don Marangoni vorzeitig geschlossen. In einer Pressemitteilung wies der Patriarch von Venedig darauf hin, dass die Schliessung in der alleinigen Verantwortung des Pfarrers geschehen sei.¹⁰⁰ Das BAK nahm sofort Kontakt zum Pfarrer auf, der seinerseits erklärte, dass ihm diese Massnahme vom Patriarchen befohlen worden sei.¹⁰¹ Die widersprüchlichen Aussagen deuten darauf hin, dass der Pfarrer von der Spitze der kirchlichen Hierarchie unter Druck gesetzt worden ist.¹⁰² Vermutlich schwelte zwischen dem Patriarchat und der von Don Marangoni geleiteten Organisation «Chorus» eine Auseinandersetzung über die Verwendung der venezianischen Kirchen für Ausstellungen und Tourismus.¹⁰³ Es folgten weitere Kontakte zur venezianischen Kurie, und mit aktiver Unterstützung der Schweizer Botschaft in Rom versuchte das BAK, eine rasche Wiedereröffnung der Ausstellung in der Kirche San Staë zu erreichen.¹⁰⁴ Alle Bemühungen blieben letztlich ohne Erfolg, weil die Kurie des Patriarchats nicht von ihrer kategorischen Ablehnung abwich. Die Angehörigen des Pfarramts San Giacomo dall'Orto, auf deren Boden sich die Kirche San Staë befindet, haben in Gesprächen bestätigt, dass sie sich von der Arbeit der Künstlerin in ihren religiösen Gefühlen nicht verletzt gefühlt hatten. Der Grund für die Sanktion lag also kaum in moralischen Motiven, sondern vielmehr in einem Ränkespiel um politische Profilierung.¹⁰⁵ Wer genau dahinter stand und welche Vorgänge zur Schliessung geführt hatten, bleibt bis heute unklar. Offenbar fand die Petitionsgruppe mit dem italienischen Kunstkritiker und Kulturpolitiker Vittorio Sgarbi, einem Freund des Ministerpräsidenten Berlusconi, eine prominente politische

Unterstützung und möglicherweise gehörten auch noch andere einflussreiche Persönlichkeiten zu dieser Gruppe.¹⁰⁶ Von der Biennale-Leitung setzte sich niemand dafür ein, dass die Ausstellung in San Staë wieder geöffnet würde.¹⁰⁷ Solidarisch zeigte sich einzig der portugiesische Pavillon, der für die sofortige Wiedereröffnung über 1400 Unterschriften sammelte.¹⁰⁸

Zunehmende Probleme

Im Auftrag des BAK wurde vor Ort nach Alternativen zu San Staë gesucht; es war jedoch schwierig, etwas Gleichwertiges zu finden. Die Kirche galt in Bezug auf ihre Architektur und ihren Standort am Canal Grande als einzigartiges Experimentierfeld für zeitgenössische Kunst im Sakralraum. Die EKK wollte dennoch auf San Staë verzichten, sollte die Kurie ein Recht auf Vorzensur verlangen.¹⁰⁹ Auf die Anfrage des BAK, ob die Kirche San Staë erneut gemietet werden könne, reagierte der Pfarrer Don Marangoni positiv und stellte sie einmal mehr für den Schweizer Beitrag zur Verfügung.¹¹⁰ Für die Biennale 2007 entschied sich die Kommission für eine Doppelausstellung mit Urs Fischer und Ugo Rondinone.¹¹¹ Die beiden Künstler hatten in den 1990er Jahren den Aufbruch der lebhaften Zürcher Kunstszene mit einer je eigenen Stimme geprägt und nahmen zum Zeitpunkt der Biennale in der internationalen Kunstwelt bereits einen gefestigten Platz ein.¹¹² Beide schafften mit ihrer Kunst eine starke räumliche Atmosphäre, die wiederum eine geschickte Inszenierung ihrer Arbeiten im Kontext des Ausstellungsraumes zulässt.¹¹³ Auf die Einladung zur Biennale zeigten Fischer und Rondinone lange keine Reaktion. Bei einem ersten Treffen mit Rondinone stellte sich heraus, dass er sich wegen der Doppelbesetzung in der Kirche brüskiert fühlte: Er und Urs Fischer seien kein Künstlerpaar, ganz abgesehen davon, dass Rondinone lieber im Pavillon ausstellen wollte. Die Kunstkommission hielt diese Zweierbesetzung nach wie vor für ein riskantes, potenziell aber spannenderes Experiment, als wenn sie nur einen der beiden Künstler vorgeschlagen hätte. Auch der Sekretär des BAK sah in der Gegenüberstellung von Rondinones ruhigen Installationen und Fischers kraftvollen Arbeiten sowie dem Bildprogramm und Schmuck der Kirche eine anspruchsvolle, aber sehr interessante Ausgangslage. Da die beiden Künstler nicht gemeinsam arbeiten, sah Rondinone vor, den einheitlichen Kirchenraum zu separieren, damit die Werke der beiden Künstler getrennt präsentiert werden könnten. Er wollte in der Mitte der Kirche aus vier Wandplatten einen gesonderten Raum ausbilden, den man von aussen über eine Rampe direkt betreten konnte.¹¹⁴ Kurz vor Beginn der Aufbauarbeiten schaltete sich die städtische Denkmalpflege Venedigs ein. Der Verantwortliche der Kurie legte dem Amt das Projektdossier vor, um die Risiken im Zusammenhang



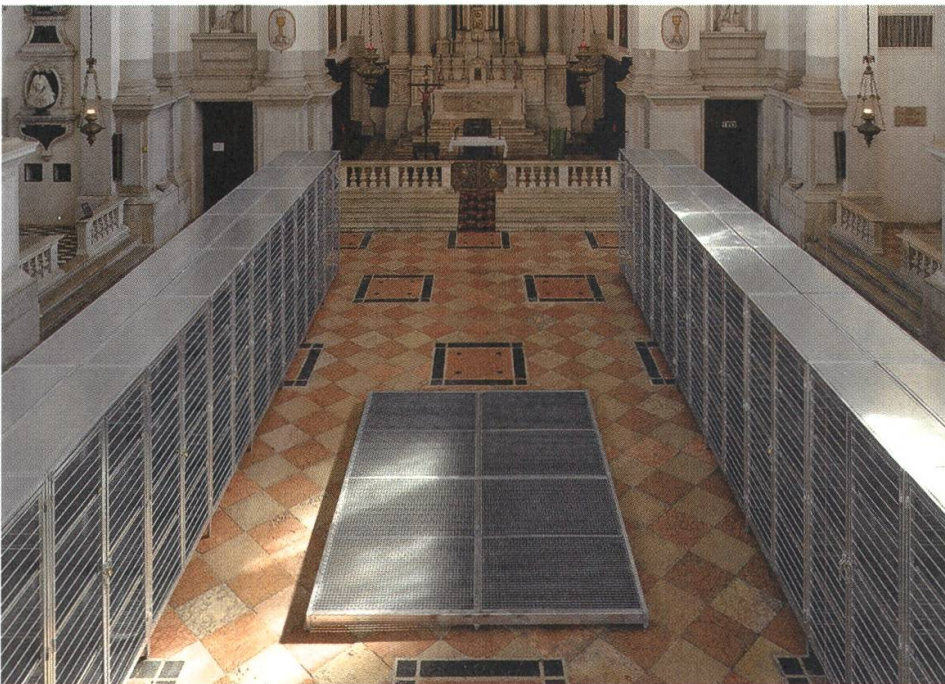
11 Ansicht der Ausstellung von Urs Fischer (* 1973) und Ugo Rondinone (* 1962) in der Kirche San Staë, 52. Biennale von Venedig, 2007 (Foto: Stefan Altenburger Photography, Zürich)

mit dem Einbau des Kubus einschätzen zu lassen. Renata Codello, die Leiterin der Denkmalpflege, liess der Kurie ausrichten, dass sie dem Ausstellungsprojekt keine Bewilligung erteilen wolle. Der «White Cube» sei zu invasiv, er verhindere die Wahrnehmung des Kirchenraumes sowie die Sicht auf die Seitenkapellen und den Altar. Der Einwand der Soprintendenza kam überraschend.¹¹⁵ Da die Kirche explizit für das Experiment zeitgenössischer Kunst im Kirchenraum zur Verfügung gestellt worden war, erschien das Argument der Invasivität für eine temporäre Ausstellung dem BAK nicht plausibel. Ausserdem blieb San Staë in der Regel für das Publikum geschlossen, wenn keine Ausstellung darin stattfand, womit das Argument der öffentlichen Zugänglichkeit nicht überzeugte. Frau Codello zeigte sich gegenüber jeglicher Diskussion verschlossen, während die beiden Vertreter des BAK vor Ort versuchten, ihren Argumenten über mehrere Kanäle Gehör zu verschaffen. Kurz vor Abbruch des Projekts gewährte die Denkmalpflege der Kurie letztendlich eine Ausnahmegewilligung für einen Monat, so dass die Ausstellung zumindest eröffnet und bis Mitte Juli gezeigt werden konnte.¹¹⁶ Bei den Bemühungen um eine Verlängerung erhielt das BAK die Unterstützung von Don Marangoni. Er teilte der Denkmalpflege schriftlich mit, dass er als verantwortlicher Pfarrer nicht die Absicht

habe, die Schau vor dem offiziellen Ende der Biennale zu schliessen. Frau Codello reagierte nicht auf diesen Brief und so blieb der «White Cube» von Fischer/Rondinone während der gesamten Dauer der Biennale begehbar (Abb. 11).¹¹⁷

Aufgrund der entstandenen Schwierigkeiten sollte in Zukunft auf eine zweite Ausstellung in San Staë verzichtet werden. Einerseits war das Zusammenwirken von Patriarchat und Soprintendenza in den letzten zwei Jahren schwierig und unkontrollierbar geworden, andererseits fanden sich nicht mehr so einfach Schweizer Künstler, die mit dem Kirchenraum umgehen konnten und wollten. Die Schweiz beabsichtigte das Experiment abubrechen, solange man noch eine positive Erinnerung daran hatte. In den folgenden Jahren wollte sie sich wieder auf den Beitrag im Pavillon konzentrieren und vermehrt Einzelpositionen zeigen. Philip Ursprung gab immerhin zu bedenken, dass der Pavillon ein hervorragender Lautsprecher für diejenigen Künstler sei, die international schon auf ein beginnendes Interesse stiessen.¹¹⁸

Für die Biennale 2009 fiel die Wahl der Kommission auf Fabrice Gygi, der für eine Präsenz im Aussenraum des Pavillons vorgesehen war. Fabrice Gygi entstammt der Genfer Autonomenszene und gehört seit Langem zu den international renommierten Künstlern der Schweiz. Die Kunstkommission war der Ansicht, dass seine symbolkräftigen Werke im Hof vor dem Pavillon gut in Szene gesetzt werden könnten. Dabei sollte Gygi aber keineswegs als zweite Wahl gelten, sondern als starke und authentische Künstlerpersönlichkeit wahrgenommen werden, deren Schaffen beachtlichen Einfluss auf die Schweizer Kunstszene ausübt.¹¹⁹ Anders als ursprünglich vorgesehen, wurde Fabrice Gygi auch für San Staë angefragt und er zeigte grosses Interesse an einem solchen Beitrag. Auch die Kunstkommission war sich einig, dass gerade für Gygi die Kirche ein idealer Ausstellungsrahmen sein könnte.¹²⁰ In einem ersten Projekt wollte der Künstler eine annähernd raumhohe, vierbeinige Winde aus einem aufblasbaren Luftkammernsystem, einen *Extractor*, über dem Dogengrab aufbauen. In der Mitte dieser Winde würde ein Seil mit Klemmeisen von einer Rolle herunterhängen, was auf eine Handlung im Zusammenhang mit dem Dogengrab deuten sollte, beispielsweise auf die Hebung des Grabdeckels. Weiter wollte Gygi Explosionskörper aus Eisen, deren Form an Minen erinnert, in unterschiedlicher Grösse im Raum verteilen. Die sogenannten *Minoviras* würden eine aggressive Atmosphäre einbringen, ohne dass aber die Situation weiter aufgeschlüsselt werden könnte.¹²¹ Das Projektdossier wurde Anfang 2009 sowohl dem Pfarrer Don Marangoni als auch Don Gianmatteo Caputo, dem Verantwortlichen des Ufficio Promozione Beni Culturali des Patriarchats von Venedig, vorgelegt. Dieses Amt war vor einigen Jahren als Kontrollorgan für den sachgerechten



12 Fabrice Gygi (* 1965), *Economat*, 2009, Installation in der Kirche San Staë, 53. Biennale von Venedig, 2009 (Foto: Dominique Uldry, Bern)

und respektvollen Umgang mit den Kirchen Venedigs eingesetzt worden. Die Fachstelle beurteilt unter anderem alle Ausstellungsprojekte in Kirchenräumen und leitet die Dossiers an die Soprintendenza zur Beurteilung der denkmalpflegerischen und sicherheitstechnischen Aspekte weiter. Für Don Caputo stellte Gygis *Extractor* eine Bedrohung für die Totenruhe des Dogen dar, und die *Minoviras* implizierten in seinen Augen Tod und Krankheit. Beides widerspreche der sakralen Atmosphäre von San Staë. Aus inhaltlichen, technischen und materialästhetischen Bedenken verwarf Fabrice Gygi das ursprüngliche Projekt von sich aus und erarbeitete einen zweiten Entwurf mit dem Titel *Pneuma*, der ein raumfüllendes, aufgeblasenes Luftkissen vorsah. Vonseiten der Kurie war bei diesem Projekt mit keinen grösseren Einsprachen zu rechnen.¹²² Die Arbeit wurde von Don Caputo sogar enthusiastisch begrüsst. Allerdings wies Renata Codello von der venezianischen Denkmalpflege das zweite Projekt entschieden zurück. Nach ihrer Auffassung war die Installation viel zu gross und würde die Ansicht der Seitenkapellen und ihres Bilderschmuckes einschränken sowie den Zugang zum Mocenigo-Grab in der Mitte der Kirche verunmöglichen. In der Folge entwickelte Fabrice Gygi sein drittes Projekt *Economat*, das zwei Reihen von Metallschränken vorsah. In einer ersten Version wollte er diese Schränke mit leeren Gasflaschen oder Benzinkanistern füllen, wogegen Don

Caputo sofort Einspruch erhob. Auch aus künstlerischer Perspektive gefielen Gygi die Schränke nun besser leer, da die Arbeit somit für eine Deutung offen blieb. Auf Wunsch von Frau Codello platzierte er sie so, dass keine Sichtachsen und Zugänge behindert wurden. Das Dogengrab sollte mit einem Rost geschützt werden, aber begehbar und sichtbar bleiben. Während der Projektentwicklung äusserte sich Don Caputo allerdings dahingehend, dass die verschlossenen Schranktüren ihn an Gefängnisse erinnern würden, was er nur schwer akzeptieren könne. Dieses Hin und Her zwischen Denkmalpflege und dem Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici del Patriarcato di Venezia wurde zunehmend sinnloser und war eine unzumutbare Belastung, der Fabrice Gygi jedoch professionell begegnete. Er zeigte sich nervenfest und geduldig im Umgang mit beiden Institutionen und ging immer wieder auf deren Bedenken und Einwände ein. Knapp zwei Monate vor Ausstellungsbeginn lagen noch immer keine Bewilligungen vor.¹²³ Schliesslich konnte der Beitrag in der Kirche San Staë mit grossem organisatorischem Aufwand rechtzeitig eröffnet werden (Abb. 12) und die Rückmeldungen fielen überwiegend positiv aus. Die Kirche San Staë als Ausstellungsort nutzen zu können, war indessen so schwierig geworden, dass die EKK und das BAK sie in Zukunft definitiv nicht mehr in die Biennalebeteiligung mit einbeziehen wollten.¹²⁴

Es war nicht einfach, für die Biennale 2011 eine Alternative zur Kirche San Staë zu finden.¹²⁵ Nach längerer Suche zeichnete sich aus mehreren Möglichkeiten eine Lösung mit dem Teatro Fondamenta Nuove ab, dessen Räumlichkeiten für die Arbeiten, die Andrea Thal zeigen wollte, am besten geeignet waren.¹²⁶ Das Teatro befindet sich an der gleichnamigen Promenade an der nordöstlichen, zur Friedhofsinsel San Michele gerichteten Seite von Venedig. An diesem abgelegenen Ort würde es erneut eine jahrelange Aufbauarbeit mit guten Projekten brauchen, bis sich der Präsentationsort im Bewusstsein der Biennale-Besucher eingepägt hätte.¹²⁷

* Die Sitzungsprotokolle der Eidgenössischen Kunstkommission EKK aus dem Archiv des Bundesamtes für Kultur (BAK), Bern, sind in den Anmerkungen nachgewiesen mit P (für Protokoll), Nummer der Sitzung/Datum, Seitenzahl.

1 Auf die Werke, die von 1988 bis 2009 in der Kirche San Staë realisiert werden konnten, wird detaillierter eingegangen in: Lea Oliva Brägger, *Zeitgenössische Kunst im Sakralraum. Die Schweizer Beiträge zur Biennale*

von Venedig in der Kirche San Staë 1988–2009, Lizenziatsarbeit, Universität Zürich, 2011.

2 Siehe Philip Ursprung, «Die Schweiz und die Kunstbiennale Venedig», in: *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft im Auftrag der Jubiläumsstiftung der Credit Suisse, Bern/Zürich: Benteli, 2006, S. 157–163, hier S. 161.

3 Neu kamen hinzu: San Marino (1982),

- Korea (1986), Costa Rica (1988), die dominikanische Republik (1988), Panama (1988), Mexiko (1990), Nigeria (1990), Paraguay (1990), Zimbabwe (1990). Siehe XLIV^a *Esposizione Internazionale d'Arte. Dimensione futuro. L'artista e lo spazio*, Ausst.-Kat. [La Biennale di Venezia, 44], 27.5.–30.9.1990, mit der grafischen Darstellung zu «La Partecipazione Internazionale dal 1895», in: XLIII^a *Esposizione Internazionale d'Arte. Il luogo degli artisti*, Ausst.-Kat. [La Biennale di Venezia, 43] 26.6.–25.9.1988, S. 332–333.
- 4 Siehe P 346/5.10.1987, S. 2.
 - 5 Hierbei handelt es sich um Länder, deren zusätzliche Ausstellungen im offiziellen Biennalekatalog publiziert wurden. Da die Biennale-Organisation für diese «Eventi collaterali» jedoch nicht zuständig ist, handelt es sich um unzuverlässige und unvollständige Angaben, siehe die Kataloge der Venedig-Biennalen von 1980, 1982, 1984 und 1986.
 - 6 Zur Vereinfachung wird im Folgenden für den Plural nur das Wort «Künstler» verwendet, womit auch das weibliche Geschlecht gemeint ist.
 - 7 Urs Staub im Gespräch mit der Autorin, Bern, 28.6.2011.
 - 8 Siehe Annelise Zwez, «Bericht über die Tätigkeit des Bundesamtes für Kulturpflege zugunsten des schweizerischen Kunstlebens», 2. Teil, in: *Kunst-Bulletin*, 1988, Nr. 5, S. 8–18, hier S. 8.
 - 9 Siehe Arnaldo Codoni, *Venezia. Chiesa di San Stae. Restauro 1979*, hrsg. von der schweizerischen Stiftung «Pro Venezia», Lugano: Commerciale labor arti grafiche, 1981, S. 39–41, 119–121.
 - 10 Siehe ebd., Kap. 8, «Alcuni stralci dai quotidiani».
 - 11 Urs Staub im Gespräch mit der Autorin, Bern, 29.9.2011.
 - 12 Siehe P 300/26.10.1979, S. 2, und P 301/29.1.1980, S. 2.
 - 13 Siehe XXXIX^a *Esposizione Internazionale d'Arte. L'arte degli anni Settanta / Aperto 80*, Ausst.-Kat. [La Biennale di Venezia, 39], 1.6.–28.9.1980, S. 245–250.
 - 14 Siehe XLII^a *Esposizione Internazionale d'Arte. Arte e scienza*, Ausst.-Kat. [La Biennale di Venezia, 42], 29.6.–28.9.1986, S. 16–43, und Biennale di Venezia 1988 (wie Anm. 3), S. 122–139.
 - 15 Siehe Biennale di Venezia 1980 (wie Anm. 13), S. 217–232.
 - 16 Siehe Biennale di Venezia 1988 (wie Anm. 3), S. 191–193.
 - 17 Siehe Biennale di Venezia 1980 (wie Anm. 13), S. 233–244.
 - 18 Die Mietkosten betragen je nach Dauer der Biennale und je nach vereinbarter Leistung zwischen rund 30 000 Franken im Jahr 1993 und rund 75 000 Franken im Jahr 2009. Siehe Giulio Cattaneo, Schweizerischer Generalkonsul, Brief an Dr. Urs Staub zur 45. Biennale Arti Visive 1993 in der Kirche San Staë, Consolato di Svizzera, Venezia, 9.11.1992, in: Archivbox «Venedig (Biennale) 1993», Az. 225.34.01, Bundesamt für Kultur (BAK), Bern, und Don Aldo Marangoni, Brief an Dr. Urs Staub, Parrocchia S. Giacomo dall'Orto, Venezia, 22.2.2009, in: Archivbox «Venedig (Biennale) 2009» (Silvia Bächli, Pav., Fabrice Gygi, S. Staë), BAK, Bern. Dies ist eher wenig, verglichen mit der Miete von ungefähr 50 000 Franken, welche die Schweiz im Jahr 1932 für den Pavillon auf der Insel Sant'Elena bezahlen musste. Siehe dazu Dokument X.1.18.1 des Eidgenössischen Departements des Innern vom 27.6.1930, in: Folio X.1., Erstellung eines schweiz. Pavillons (Biennale Venezia), BAK, Bern, 1929/33.
 - 19 Urs Staub im Gespräch mit der Autorin, Bern, 28.6. und 29.9.2011.
 - 20 Alvise Mocenigo II. regierte von 1700 bis 1709 als Doge von Venedig, siehe Thorsten Droste, *Venedig. Die Stadt der Lagune – Kirchen und Paläste, Gondeln und Karneval*, Ostfildern: DuMont Reiseverlag, 2005, S. 134.
 - 21 Siehe Werner Oechslin, «Die Kirche San Stae in Venedig», Separatdruck aus: *Unsere Kunstdenkmäler* 25 (1974), Nr. 4, S. 3–4, und Codoni 1981 (wie Anm. 9), S. 120–121.
 - 22 Siehe Codoni 1981 (wie Anm. 9), S. 121.
 - 23 Siehe Oechslin 1974 (wie Anm. 21), S. 2.
 - 24 Siehe Brian O'Doherty, *In der weissen Zelle. Inside the white cube* (Internationaler Merve-Diskurs, 190), Berlin: Merve Verlag, 1996, S. 10.
 - 25 Urs Staub im Gespräch mit der Autorin, Bern, 28.6.2011.

- 26 Siehe P 346/5.10.1987, S. 2–3.
- 27 Urs Staub im Gespräch mit der Autorin, Bern, 28.6.2011.
- 28 Siehe die Kataloge der Venedig-Biennalen von 1988 bis 2009.
- 29 Jörg Lenzlinger im Gespräch mit der Autorin, Langenbruck, 20.6.2011.
- 30 Siehe P 345/28.8.1987, S. 7.
- 31 Urs Staub im Gespräch mit Simonetta Noseda und Susann Oehler, Bern, 28. September 2010, Audio-Datei im Bestand der Dokumentation des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), Zürich.
- 32 Urs Staub im Gespräch mit der Autorin, Bern, 28.6.2011.
- 33 Siehe Fabiola López-Durán, «The Vision Machine: Photographs, Cartographies and Panoramas», in: *Felice Varini – points of view*, hrsg. von Lars Müller, Baden: Lars Müller Publishers, 2004, S. 157–165, S. 163.
- 34 Siehe *Felice Varini*, Ausst.-Kat. des Schweizer Beitrags in San Staë [La Biennale di Venezia, 43], 26.6.–25.9.1988, S. 36.
- 35 Siehe P 349/10.–11. März 1988, S. 4, und P 350/22.4.1988, S. 3.
- 36 Urs Staub im Gespräch mit der Autorin, Bern, 28.6.2011.
- 37 Siehe P 359/25.–26.9.1989, S. 6.
- 38 Siehe Jörg Becher, *Die 50 wichtigsten Künstlerinnen und Künstler der Schweiz*, Basel: Echtzeit Verlag, 2007, S. 45.
- 39 *Flache Arbeiten von Adrian Schiess*, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthau, Aarau, 10.2.–25.3.1990; siehe auch *Adrian Schiess. Flache Arbeiten 1987–1990* (Schriften zur Aargauischen Kunstsammlung), Aarau: Aargauer Kunsthau, 2007.
- 40 Siehe «Biennale Venedig. Schweizer Beteiligung mit den Künstlern Olivier Mosset und Adrian Schiess», Pressemitteilung, in: Archivbox «Venedig (Biennale) 1990», Az. 225.34.01, BAK, Bern.
- 41 Siehe *Adrian Schiess*, hrsg. vom Bundesamt für Kultur, Ausst.-Kat. des Schweizer Beitrags in San Staë [La Biennale di Venezia, 44], 27.5.–30.9.1990, Baden: Edition BAK im Verlag Lars Müller, 1990, o. S.
- 42 Siehe Becher 2007 (wie Anm. 38), S. 45–47.
- 43 Siehe P 357/10.5.1989, S. 3–5.
- 44 Siehe P 378/26.5.1992, S. 3, und Christoph Rütimann, schriftliche Auskunft an die Autorin auf ein paar Fragen zu San Staë, 15.9.2011.
- 45 Siehe «Ein erfrischender Querdenker», 14.12.2007, in: *artline>Kunstportal*, <<http://www.artline.org/index.php?p=detail&id=763&back=search&L=0>>, Zugriff 20.9.2009, und Paulina Szczesniak, «Vor diesem Künstler ist keine Waage sicher», 18.12.2007, in: *Tages-Anzeiger*, <<http://sc.tagesanzeiger.ch/dyn/news/kunst/824816.html>>, Zugriff 20.9.2009.
- 46 Siehe «Schweizer Teilnahme an der XLV. Biennale von Venedig 1993», Pressemitteilung, in: Archivbox «Venedig (Biennale) 1993», Az. 225.34.01, BAK, Bern.
- 47 Siehe Claudia Posca, «Christoph Rütimann», in: *Kunstforum International*, Bd. 131, 1995, S. 407–408, hier S. 408.
- 48 Siehe Ursprung 2006 (wie Anm. 2), S. 161.
- 49 Siehe Becher 2007 (wie Anm. 38), S. 114–116.
- 50 Siehe Bice Curiger, *Kunst Expansiv. Zwischen Gegenkultur und Museum* (Statement-Reihe, 33), Regensburg: Lindinger + Schmid, 2002, S. 162.
- 51 Siehe Pierre-André Lienhard, «Christian Marclay in der Kirche San Staë. Die Stille in der Vergrößerung oder: Die Eitelkeit des Daseins», in: Archivbox «Venedig (Biennale) 1995» (Presseartikel/Fotos), Az. 225.34.01, BAK, Bern.
- 52 Siehe P 402/20.9.1995, S. 11.
- 53 Siehe die Einladungskarte des Bundesamtes für Kultur zur Vernissage der Ausstellung «Christian Marclay – Amplification» im Temple de la Fusterie in Genf, 1996, in: Archivbox «Venedig (Biennale) 1995», Az. 225.34.01, BAK, Bern.
- 54 Siehe La Biennale di Venezia, «The Clock by Christian Marclay uninterrupted for 24 hours», 7.6.2011, in: *La Biennale, English, Art, News*, <<http://www.labiennale.org/en/art/news/marclay.html?back=true>>, Zugriff 6.8.2011.
- 55 Urs Frei, Gespräch mit der Autorin, Zürich, 25.7.2011.
- 56 Siehe P 392/28.4.1994, S. 3.
- 57 Urs Frei, Gespräch mit der Autorin, Zürich, 25.7.2011.
- 58 Siehe P 406/16.4.1996, S. 2.

- 59 Siehe P 417/11.11.1997, S. 8.
- 60 Urs Frei, Gespräch mit der Autorin, Zürich, 25.7.2011.
- 61 Siehe Niklaus Oberholzer, «Spontanes Spiel und heroisierendes Pathos», in: *Neue Luzerner Zeitung*, 13. Juni 1997, Nr. 134, S. 47.
- 62 Siehe Vitus Weh, «Verhaltensklaven und Farbblasen. Zum Werk von Urs Frei», in: *Kunstforum International*, Bd. 155, 2001, S. 202–204, hier S. 203.
- 63 Urs Staub, Gespräch mit der Autorin, Bern, 28.6.2011.
- 64 Siehe P 417/11.11.1997, S. 8.
- 65 Urs Staub, Gespräch mit der Autorin, Bern, 29.9.2011.
- 66 Siehe P 422/25.–26.5.1998, S. 3.
- 67 Siehe P 424/28.10.1998, S. 3.
- 68 Siehe P 425/29.11.1998, S. 2.
- 69 Siehe P 424/28.10.1998, S. 3.
- 70 Siehe P 426/10.2.1999, S. 4.
- 71 Urs Staub, Gespräch mit der Autorin, Bern, 28.6.2011.
- 72 Siehe P 436/30.8.2000, S. 3.
- 73 Siehe P 437/31.10.2000, S. 3.
- 74 Siehe P 436/30.8.2000, S. 3.
- 75 Siehe Konrad Bitterli, «Möslang/Guhl», 2005, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, <<http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx>>, Zugriff 14.3.2011.
- 76 Siehe Felix Klopotek, «Das Eine im Anderen», in: *sound_shifting. Norbert Möslang, Andy Guhl*, Ausst.-Kat. des Schweizer Beitrags in San Staë [La Biennale di Venezia, 49], 10.6.–4.11.2001, Zürich: Memory/Cage Editions, 2001, S. 4–6, hier S. 5.
- 77 Siehe Konrad Bitterli, «Canale Visuale», ebd., S. 1–4, hier S. 1–2.
- 78 Siehe P 442/11.–12.9.2001, S. 2.
- 79 Siehe P 437/31.10.2000, S. 3.
- 80 Siehe P 439/5.2.2001, S. 3–4.
- 81 Siehe P 444/15.2.2002, S. 3.
- 82 Siehe Simonetta Nosedà, «Gerda Steiner/Jörg Lenzlinger», 2005, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, <<http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx>>, Zugriff 14.3.2011.
- 83 Siehe Barbara Basting, «Schluss mit den Pavillons. Das Buch zum Schweizer Beitrag für die Architektubiennale Venedig birgt Sprengstoff», 2000, in: *Xcult/Texte/Barbara Basting, Texte 1999–2001*, <<http://www.xcult.org/texte/basting/00/lux.html>>, Zugriff 8.8.2011.
- 84 Siehe «50. Internationale Kunstausstellung der Biennale di Venezia, 15. Juni – 2. November 2003. Offizieller Beitrag der Schweiz. Emmanuelle Antille, Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger», 2003, Pressemitteilung, hrsg. vom Bundesamt für Kultur, PDF-Datei auf der Website des BAK, <<http://ead.nb.admin.ch/web/biennale/bi03/d/presse.htm>>, Zugriff 13.4.2011.
- 85 Siehe *Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger – Die Heimatmaschine*, Werbetext auf der Website von Urs Engeler Editor, <<http://www.engeler.de/heimatmaschine.html>>, Zugriff 8.8.2011.
- 86 Jörg Lenzlinger, Gespräch mit der Autorin, Langenbruck, 20.6.2011.
- 87 Siehe Urs Staub, «In der Kirche San Staë: Installation «Fallende Gärten» von Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger. Eine kurze Einführung und Kritik», 10.6.2003, in: Archivbox «Venedig (Biennale) 2003», Az. 218, BAK, Bern.
- 88 Jörg Lenzlinger, Gespräch mit der Autorin, Langenbruck, 20.6.2011.
- 89 Siehe P 454/1.–2.9.2003, S. 5.
- 90 Siehe Ursprung 2006 (wie Anm. 2), S. 161.
- 91 Pipilotti Rist war vorher bereits an den Aperto-Ausstellungen der Jahre 1993 (Kuratorin Helena Kontova), 1997 (Kuratoren Vicente Todoli, Giorgio Verzotti, Nancy Spector, Germano Celant) und 1999 (Kurator Harald Szeemann) vertreten. Siehe die Biografie im Eintrag zu Pipilotti Rist auf der Website der Galerie Hauser & Wirth, <<http://www.hauserwirth.com/artists/25/pipilotti-rist/biography>>, Zugriff 8.8.2011.
- 92 Siehe P 425/29.11.1998, S. 2.
- 93 Siehe Sibylle Omlin, *Kunst aus der Schweiz. Kunstschaffen und Kunstsystem im 19. und 20. Jahrhundert*, Zürich: Pro Helvetia, 2002, S. 108, und Becher 2007 (wie Anm. 38), S. 128.
- 94 Andreas Münch, zitiert nach «51. Internationale Kunstausstellung der Biennale di Venezia, 12. Juni – 6. November 2005. Offizieller Beitrag der Schweiz. Gianni Motti, Shahryar Nashat, Marco Poloni, Pipilotti Rist, Ingrid Wildi», 2005, Pressemitteilung, hrsg. vom Bundesamt für Kultur, PDF-Datei auf der

- Website des BAK, <<http://ead.nb.admin.ch/web/biennale/bi05/d/presse.htm>>, Zugriff 13.4.2011.
- 95 Ebd.
- 96 Siehe Gerhard Mack, «Barocker Exorzismus im kirchlichen Video-Paradies», in: *NZZ am Sonntag*, 12. Juni 2005, S. 67.
- 97 Siehe Julia Wirxel, *Idyllen in der zeitgenössischen Kunst* (Kunst und Kulturwissenschaft in der Gegenwart, 5), Phil. Diss., Universität Duisburg-Essen, 2008, Oberhausen: Athena, 2012.
- 98 Siehe Becher 2007 (wie Anm. 38), S. 129.
- 99 Siehe P 467/18.10.2005, S. 3.
- 100 Siehe «Bundesamt für Kultur setzt sich für die Wiedereröffnung der Kirche San Staë in Venedig ein», 26.9.2005, Pressemitteilung, hrsg. vom Bundesamt für Kultur, PDF-Datei auf der Website des BAK, <<http://www.bak.admin.ch/aktuelles/medieninformation/01101/01452/index.html?lang=de>>, Zugriff 1.2.2013.
- 101 Don Aldo Marangoni, Brief an Dr. Urs Staub, Parrocchia S. Giacomo dall'Orto, Venezia, 25.9.2005, in: Archivbox «Venedig (Biennale) 2005» (P. Rist, S. Nashat, G. Motti, M. Poloni, I. Wildi), Az. 218, BAK, Bern.
- 102 Siehe Brita Polzer, «Venedig, San Staë: Vertreibung aus der Kirche», in: *Kunst-Bulletin*, 2006, Nr. 1/2, S. 87–88, hier S. 87.
- 103 Siehe P 467/18.10.2005, S. 4. «Chorus», die «Associazione per le chiese del patriarcato di Venezia» setzt sich für die Sicherung, Konservierung, Restaurierung und Erschliessung des architektonischen und künstlerischen Erbes der Kirchen in Venedig und anderenorts im Patriarchat ein. Siehe <<http://www.chorusvenezia.org>>, Zugriff 7.5.2011.
- 104 Siehe Pressemitteilung BAK 2005 (wie Anm. 100).
- 105 «Die Eidgenössische Kunstkommission ist über die definitive Schliessung der Ausstellung von Pipilotti Rist in San Staë empört», Pressemitteilung der EKK, 1.11.2005, siehe <http://www.kath.ch/pdf/Communiqu%E9_BAK.pdf>, Zugriff 1.2.2013.
- 106 Siehe P 467/18.10.2005, S. 3–4.
- 107 Siehe P 468/15.12.2005, S. 2.
- 108 Pipilotti Rist in ihrer Stellungnahme zur Schliessung ihrer Ausstellung in San Staë (Antworten auf ein paar Fragen von Hans Meerwein rund um die Zensurierung ihrer Arbeit, Zürich), 1.11.2005, in: Archivbox «Venedig (Biennale) 2005» (wie Anm. 101).
- 109 Siehe P 468/15.12.2005, S. 2–3.
- 110 Siehe P 472/6.–8.6.2006, S. 3.
- 111 Siehe P 471/2.–3.5.2006, S. 4.
- 112 Siehe Hans Rudolf Reust, «Urs Fischer, Ugo Rondinone. Chiesa di San Stae, 52. Internationale Kunstbiennale Venedig, 10. Juni bis 21. November 2007», Mai 2007, Medieninformation, hrsg. vom Bundesamt für Kultur, PDF-Datei auf der Website des BAK, <<http://www.bak.admin.ch/themen/kulturfoerderung/00456/01619/index.html?lang=de>>, Zugriff 13.4.2011.
- 113 Siehe *Think with the senses – feel with the mind. Art in the present tense*, 3 Bde., Ausst.-Kat. [La Biennale di Venezia, 52], 10.6.–21.11.2007, Venedig: Marsilio, 2007, S. 148.
- 114 Siehe P 474/9.10.2006, S. 3–4.
- 115 Die Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Venezia e Laguna ist für den Denkmalschutz und die Denkmalpflege der venezianischen Kulturgüter zuständig. Siehe <http://www.soprintendenza.venezia.beniculturali.it/soprive/Deutsch/Venezianisches_denkmalamt>, Zugriff 20.9.2011.
- 116 Siehe P 479/31.5.–2.6.2007, S. 3.
- 117 Siehe P 480/26.9.2007, S. 2.
- 118 Ebd., S. 3.
- 119 Siehe P 481/11.10.2007, S. 2.
- 120 Siehe P 482/12.12.2007, S. 2–3.
- 121 Siehe P 488/5.–6.9.2008, S. 5–6.
- 122 Siehe P 491/18.–21.2.2009, S. 3–4.
- 123 Siehe P 492/24.4.2009, S. 2–3.
- 124 Siehe P 495/23.10.2009, S. 3.
- 125 Siehe P 498/24.–27.2.2010, S. 3.
- 126 Siehe P 502/12.11.2010, S. 3.
- 127 Urs Staub, Gespräch mit der Autorin, Bern, 28.6.2011.