

Biennale

Ambivalenzen von Biennale-Kunst: Maurizio Cattelans „Father“ und Christoph Büchels „Barca Nostra“

Dr. Dominik Brabant
Zentralinstitut für Kunstgeschichte
München
d.brabant@zikg.eu

Ambivalenzen von Biennale-Kunst: Maurizio Cattelans „Father“ und Christoph Büchels „Barca Nostra“

Dominik Brabant

In memoriam Michael F. Zimmermann

Ein Paar Füße auf der Giudecca

Wer im vergangenen Jahr abseits der bekannten Routen der 60. Biennale von Venedig zwischen Giardini und Arsenale unterwegs war, konnte auf der Insel Giudecca ein monumentales, schwarz-weißes Wandgemälde auf der Außenfassade einer kleinen Kirche entdecken, die einst zum Komplex des Convento delle Convertite gehörte und heute ein Frauengefängnis beherbergt. | Abb. 1 | Als trotzte es seiner abgeschiedenen Lage, lenkte das Bild nicht nur durch seine schiere Größe, sondern auch wegen des ebenso ungewöhnlichen wie eindrücklichen Motivs Blicke auf sich. Zu sehen waren ein Paar eng beieinander liegender, schrundiger und schmutziger Fußsohlen von mehreren Metern Höhe. Nahezu wandfüllend ragten sie mit den Zehen nach oben in einen kaum definierten Raum. Die graue Fläche im unteren Drittel des Bildes, die einen Fußboden andeutet, vor allem aber die Darstellung einer Balkendecke im oberen Drittel des Bildes, die auf eine grau-weiße Wand zuzulaufen scheint, lassen die Vorstellung eines Innenraums entstehen. Offenbar hatte man eine liegende Person vor sich, von der jedoch nichts als die in äußerster Nahsicht gegebenen Fußsohlen zu erkennen waren. Von den schmalen *Fondamenta de le Convertite* aus blieb den Betrachtenden kaum etwas anderes übrig, als sich das Werk mit dem Kopf im Nacken aus extremer Untersicht zu erschließen – eine Blickerfahrung, bei der sich ein Staunen über die plastische Gestaltung mit Ekel angesichts der Nähe zu den ungepflegten Körperteilen überlagerte. | Abb. 2 | Eine Fußgängerbrücke führt zu einem kleinen Platz gegenüber dem



| Abb. 1 | Maurizio Cattelan, *Father*, 2021. Wandmalerei. Venedig/Giudecca, Pavillon des Heiligen Stuhls auf der Biennale 2024, Santa Maria Maddalena delle Convertite. Courtesy Maurizio Cattelan's Archive. Foto: Autor

Kanal. Erst von dort, aus der Distanz, und nach dem Überschreiten des Wassers, konnte das Werk in seiner Gesamtheit betrachtet werden.

Der Künstler, der dessen Ausführung in Auftrag gegeben hat, ist Maurizio Cattelan. Das an sich wäre im Kontext der Biennale noch nicht erstaunlich. Doch dass Cattelan, der als ironischer Kritiker von Religion und insbesondere des italienischen Katholizismus bekannt ist, an der künstlerischen Repräsentation des Heiligen Stuhls in Venedig mitwirkte, ließ aufhorchen. ⚡ Nicht nur Katholik*innen fühlten sich in der Vergangenheit vor allem wegen eines Werks brüskiert, das der Künstler bereits 2001 auf der Biennale von Venedig ausgestellt hatte (Szeemann/Liviero Lavelli 2001, 399). 1999 produzierte der Italiener unter dem Titel *La Nona Ora* eine hyperrealistische Plastik: eine lebensgroße Nachbildung von Papst Johannes Paul II., der auf einem roten Teppich liegt und offenbar gerade von einem Meteoriten erschlagen wurde. | Abb. 3 | Wie die Glassplitter in dieser theatralischen Installation andeuteten, war dieser durch ein Glasdach auf den Pontifex niedergekracht.

Solche Artefakte haben Cattelan zu einer mutigen Wahl für den Pavillon des Heiligen Stuhls gemacht. In Bezug auf den vatikanischen Pavillon fokussierten die Artikel in der internationalen Presse in Bildern und Schlagzeilen erwartungsgemäß überwiegend auf Cattelans Beitrag: „Du lieber Gott! Vatikan engagiert Skandal-Künstler für Biennale“ war etwa auf den Kulturseiten des *Schweizer Radios und Fernsehens* zu lesen (Breitfuss/Wipfler 2024 ⚡). Von *Euronews* bis *Vatikan-News*, vom *Spiegel* bis zu *Domradio.de* zeigten sich die Medien überrascht oder gar verstört darüber, dass dieser Religions-Ikonoklast nun offiziell die Kunstpolitik des Vatikans repräsentieren durfte (exemplarisch: Mouriquand 2024 ⚡). Man kann dies als einen Kunstcoup verstehen, der belegt, dass auch der Vatikan die Regeln der medialen Aufmerksamkeitsbewirtschaftung exzellent beherrscht. Zugleich wurde damit eine noch junge Tradition der medialen Rezeption der Biennale aufgegriffen, die sich in den vergangenen Jahren zunehmend durchgesetzt hat. Wer mit den Usancen in Venedig vertraut ist, weiß,

dass der kalkulierte Skandal zu den dortigen Ritualen zählt (Fleck 2009). Die Gründe dafür dürften u. a. in den fast unüberschaubaren Dimensionen der Veranstaltung liegen. Wie schon in den Salonausstellungen im Paris des 19. Jahrhunderts treffen dort eine so große Zahl an Kunstwerken und Ausstellungsszenarien auf so viele Künstler*innen, Kurator*innen, Kunstbegeisterte, Museumsleute, Kunsthistoriker*innen und Journalist*innen, dass häufig nur diejenigen Werke Beachtung finden, die aus der Masse prägnant herausstechen.

Betitelt hat Cattelan sein Wandgemälde mit *Father*. Dieser Titel fügt sich nicht problemlos zum Motiv der Füße. Man ist unmittelbar vor die Frage gestellt, ob Cattelan womöglich die Füße eines oder gar seines Vaters zeigt, aber auch, ob der Titel eher assoziativ, metaphorisch oder allegorisch gemeint sein könnte.



| Abb. 2 | Maurizio Cattelan, *Father* (Detail), 2021. Wandmalerei. Venedig/Giudecca, Santa Maria Maddalena delle Convertite. Courtesy Maurizio Cattelan's Archive.
Foto: Autor

„Vater“ lässt zunächst an Gott denken, oder aber, im Kontext des Vatikanischen Pavillons und der früheren Arbeit *La Nona Ora*, an den Papst („Papa“). Daneben weckt er aber auch gegensätzliche Emotionen und Vorstellungen wie diejenigen von Schutzbedürftigkeit einerseits, Autoritätsgebaren andererseits, von Allgemeinheit und Individualität, von Rollenerwartung und ihrer Erfüllung oder Verweigerung. Zudem war dieser künstlerische Beitrag nicht das einzige ungewöhn-

liche Element des Pavillons, dessen Ausstellung „Con i miei occhi/With my eyes“ betitelt war. **| Abb. 4 |** Auf der Biennale von Venedig war der Heilige Stuhl erstmals zu Gast in einem Frauengefängnis, der *Casa di reclusione femminile di Venezia*. Insgesamt war es erst die dritte Beteiligung des Vatikans an diesem Großereignis der Gegenwartskunst. Zuletzt wurde mit der Ausstellung „In principio... la parola si fece carne“ im Jahr 2015 ein eher erwartbares Themenfeld gewählt (Cristallini/Forti/Mauro 2015). Bei der Ausstellung von 2024 handelte es sich darüber hinaus um die erste, die ein Papst persönlich besucht hat. Der Katalog des Pavillons präsentiert dementsprechend neben den Kunstwerken auch zahlreiche Fotografien von Jürgen Teller, die den Besuch des jüngst verstorbenen Papstes Franziskus im vergangenen Sommer dokumentieren (Parisi/Racine 2024, 70–95).

Als Künstlerischer Kommissar der Ausstellung zeichnete Kardinal José Tolentino di Mendonça, gegenwärtig Präfekt des Dikasteriums für die Kultur und die Bildung im Vatikan, verantwortlich. Er engagierte zwei in der Kunstwelt renommierte Kuratoren: Chiara Parisi, seit 2019 Direktorin des Centre Pompidou-Metz, und Bruno Racine, seit 2020 Direktor der Sammlungen des französischen Milliardärs François Pinault in den zwei venezianischen Spielstätten, dem Palazzo Grassi und der Punta della Dogana. Neben Cattelan wurde eine ganze Reihe prominenter Künstlerinnen und Künstler sowie ein Künstlerkollektiv zu dieser Schau eingeladen: Simone Fattal beispielsweise zeigte in einer engen Calle des Gefängnisses unter freiem Himmel Lavasteine mit berührend persönlichen Gedichten, die sie von den Gefängnisinsassinnen erbeten hatte (Parisi/Racine 2024, 32–43). Weitere Arbeiten stammten von Claire Fontaine, Bintou Dembélé, Sonia Gomes, Corita Kent (die nicht nur Nonne, sondern auch Pop-Art Künstlerin war), Marco Perego & Zoe Saldana sowie Claire Tabouret. Die Kirche, auf der sich Cattelans Wandgemälde befand, gehört zur architektonischen Ausstattung der Strafanstalt. Cattelans Werk ist jedoch das einzige Kunstwerk, das außerhalb der Gefängnismauern situiert ist.



| Abb. 3 | Maurizio Cattelan, *La Nona Ora*, 1999. Bemaltes Wachs, Polyesterharz, menschliches Haar, Textilien und weitere Materialien. Installationsansicht Kunsthalle Basel, 1999. Foto: Attilio Maranzano. Courtesy Maurizio Cattelan's Archive



Biennale di Venezia: Con i miei occhi

Eventi - 20 apr 2024 - 24 nov 2024

| Abb. 4 | Screenshot der Ausstellungsankündigung auf der Homepage des Dicastero per la cultura e l'educazione. Screenshot vom 25. April 2025 ↗

Fremde – Mauer – Boot: Adriano Pedrosa, Papst Franziskus, Christoph Büchel

Die 60. Biennale von Venedig wurde von dem Brasilianer Adriano Pedrosa unter dem Titel „Stranieri ovunque/Foreigners Everywhere“ kuratiert. Ein wesentliches Bestreben von Pedrosa war eine umfassende Neukartierung der Kunstgeschichte. Dem aktuellen Trend entsprechend, richtete er den Blick auf bisher marginalisierte, außereuropäische, indigene und queere Künstler*innen – eine Tendenz, die sich gegenwärtig auch in Neubewertungen des Kanons in Museen niederschlägt (vgl. den Beitrag von Sarah Hegenbart in der vorliegenden Ausgabe, 265ff. ↗). Insgesamt war es Pedrosas Anliegen, mit der Denkfigur der Fremden, die wir alle überall auf der Welt sind, eine weniger eurozentrische und weniger heteronormale Kunstproduktion der Vergangenheit wie der Gegenwart sichtbar zu machen (Pietragnoli 2024, 47–56). Dass diese Bestrebung, die Aufmerksamkeit auf verdrängte Geschichten oder an den Rand gedrängte Personen zu verlagern, mit der Politik von Papst Franziskus konvergiert, verdeutlicht der vatikanische Pavillon auf bemerkenswerte Weise (zur religiösen Signatur der Gegenwartskunst: Neddens u. a. 2017). Wenn der Papst im Vorwort des Katalogs schreibt, dass er die Wahl des diesjährigen Themas

und den damit einhergehenden Fokus auf Problemfelder wie Migration, Diaspora, Rassismus und Xenophobie besonders schätze (Parisi/Racine 2024, 5), so zeigt sich, dass der vielbeschworene ‚ethical turn‘ der Kunstszene (Nieslony 2022) zu ungeahnten Allianzen führen kann.

Cattelans Fresko fügt sich in diese Themenfelder passgenau ein. Wenn seine Darstellung eine reale Kirchenmauer mit den Mitteln der Malerei transparent zu machen scheint, um uns den Blick auf ein monumentales Paar geschundener Füße freizugeben, so knüpft er auch an eine Metaphorik an, die Franziskus gerne in seinen Reden verwendet hat. Zum 107. Welttag des Migranten und Flüchtlings im Jahr 2021 ließ er etwa verlautbaren: „In der Tat sitzen wir alle im selben Boot, und wir sind aufgerufen, uns dafür einzusetzen, dass es keine Mauern mehr gibt, die uns trennen, dass es nicht mehr *die Anderen* gibt, sondern nur noch ein *Wir*, das die ganze Menschheit umfasst. In der Begegnung mit der Vielfalt der Fremden, der Migranten, der Flüchtlinge und im interkulturellen Dialog, der daraus entstehen kann, haben wir die Möglichkeit, als Kirche zu wachsen und uns gegenseitig zu bereichern.“ (Botschaft von Papst Franziskus zum 107. Welttag des Migranten und Flüchtlings 2021: „Auf dem Weg zu einem immer größeren *Wir*.“ ↗) Das Boot, in dem wir alle sitzen, und die Mauern, die

wir einreißen müssen, sind die eindrücklichen Bilder, die Franziskus' Aufforderung prägen. Bei der Rede vom Boot könnte regelmäßigen Biennale-Besuchern ein Werk in den Sinn kommen, das ähnlich wie Cattelans Beitrag für Aufregung im Kunstbetrieb, aber auch darüber hinaus gesorgt hat, nämlich Christoph Büchels Installation *Barca Nostra* auf der Biennale von 2019. Dieses war in den Außenbereichen des Arsenale zu sehen. | **Abb. 5** | Gezeigt wurde das Wrack eines Schiffs, das 2015 mit einer großen Zahl von Flüchtenden an Bord im Mittelmeer gesunken war, sodass mehrere hundert Menschen ertranken. Dass Büchel die geborgenen Überreste des Schiffs auf der Kunstschau präsentierte, betrachteten manche Kommentatoren als Perversion der Kunstform des Ready-made (grundlegend zum Werk: Diers 2023, 234–237). Büchels und Cattelans Arbeiten sind hinsichtlich der gewählten Kunstform, der Hintergründe, aus denen sie entstanden sind, der Kontexte, innerhalb derer sie präsentiert wurden, auch im Hinblick auf die jeweiligen Künstlerpersonas auf den ersten Blick sehr unterschiedlich. Von Büchel gibt es kaum Fotos, wohingegen Cattelan gern und häufig das Licht der Medien sucht. Dennoch eint beide Künstler ihr Ruf als notorische Provokateure. Rollenzuschreibungen an Cattelan, die auch auf einer geschickten Selbstinsze-

nierung beruhen, reichen von ‚Trickster‘ bis hin zu einem Till Eulenspiegel der Gegenwartskunst, der dem Kunstsystem mit seinen Werken und Aktionen immer wieder den Spiegel vorgehalten hat (Hoptman 1999). Auch Büchel gilt als ein Künstler, der den Skandal systematisch sucht, selbst wenn er mit Widerständen oder Widerspruch von Seiten der Kunstszene, diverser Institutionen und der Medienöffentlichkeit rechnen muss. Häufig bedienen sich beide Künstler Formen der Intervention, die einen radikalen Kontextwechsel von Objekten, Orten und Institutionen beinhalten. Gesellschaftliche Routinen werden dadurch gestört, unreflektierte Handlungsabläufe sowie soziale Regeln sichtbar und hinterfragbar gemacht.

Trotz der unterschiedlichen Formen und Kontexte, in denen sich *Barca Nostra* und *Father* bewegen, bieten sich Büchels und Cattelans Werke zu einer vergleichenden Betrachtung an. 2005 waren beide Künstler in der von Christine Macel für das Centre Pompidou in Paris kuratierten Ausstellung „Dionysiac“ vertreten (Macel 2005). Schon ihre jeweiligen monumentalen Dimensionen machen sie zu Warburg'schen „Schlagbildern“ für ein kunstaffines Milieu, das sich gegenüber einer seit etwa den 2010er Jahren dominanten „Verantwortungsästhetik“ in politischen und sozialen Belangen aufgeschlossen zeigt (Holert 2018).



| **Abb. 5** | Christoph Büchel (in Zusammenarbeit mit dem Assessorato regionale dei beni culturali e dell'identità siciliana, der Gemeinde von Augusta und dem Comitato 18 Aprile 2015, Koordination: Maria Chiara di Trapani), *Barca Nostra*, 2018–19. Schiffswrack vom 18.4.2015, 2250 × 710 × 860 cm. Venedig/Arsenale, Biennale. Foto: Jean-Pierre Dalbéra ↗

Ein Schiffswrack im Arsenal

In der jüngeren Kunstgeschichte ist kaum ein Objekt zu finden, das schon vor seiner Überführung in ein Kunstwerk eine so dramatische Vorgeschichte aufweist wie das gesunkene, geborgene und translozierte Schiff, das zu Büchels *Barca Nostra* werden sollte. Bei diesem Schiffswrack handelt es sich, wie ein eineinhalb Seiten langer, von der Kuratorin Niná Magnúsdóttir verfasster Eintrag im Katalog der Biennale darlegt, um jenen Fischkutter, der mit zahlreichen Migranten am 18. April 2015 193 km südlich von Lampedusa kenterte und sank. Die Opferzahlen schwanken zwischen 700 und 1100. Grund für die Havarie war eine Kollision mit einem portugiesischen Frachter, der nach einem Notruf von der italienischen Küstenwache zur Rettung geschickt wurde. Wie der Katalogtext erläutert, lässt sich der Titel des Werks als eine Anspielung auf die brisanten migrationspolitischen Hintergründe des Schiffsunglücks verstehen. Die Autorin berichtet, dass die Havarie zu einem Zeitpunkt passierte, als die Europäische Union die von der Grenzschutzagentur *Frontex* betreute *Operation Triton* lancierte. Hierbei handelt es sich um eine Nachfolgeorganisation der von Italien und der EU geleiteten und finanzierten *Operation Mare Nostrum*. Allerdings war sie mit weniger finanziellen Mitteln und Befugnissen in Bezug auf die geographische Reichweite der Seenotoperationen ausgestattet.

Das Schiffswrack wurde im Folgejahr auf Betreiben des damaligen Ministerpräsidenten Matteo Renzi unter schwierigen Umständen geborgen. Anschließend wurde es zu einem Militärstützpunkt bei Augusta auf Sizilien gebracht, um die Identität der Leichen zu klären. Während Schiffswracks normalerweise nach den forensischen Aufklärungsarbeiten zerstört werden, gründete sich in diesem Fall ein Komitee, das die Bewahrung des Wracks unterstützte, um es in einem ‚Garten der Erinnerung‘ in Augusta aufzustellen. Renzi dagegen brachte den Vorschlag ein, das Schiff nach Brüssel zu bringen, um es dort als Mahnmal für den „Skandal der Migration“ zu installieren. Weitere Vorschläge wurden vorgebracht und in der italienischen und internationalen Presse hitzig

debattiert. In Kollaboration mit dem *Assessorato regionale dei beni culturali e dell'identità siciliana*, der Gemeinde von Augusta und dem *Comitato 18 Aprile 2015* initiierte Büchel, mit kuratorischer Unterstützung von Maria Chiara di Trapani, unter enormem bürokratischem Aufwand die Überführung des Schiffs ins Arsenal der Biennale. Wie der Eintrag zur *Barca Nostra* im Katalog von 2019 verlauten lässt, ging es vor allem um den „symbolical transfer of the status of the shipwreck that changes its legal status from a former object of court evidence into an artefact, [...] to become a ‘bene culturale’, a significant symbol for our ‘interesting times’“, in Anspielung auf den Titel der von Ralf Rugoff kuratierten Biennale „May You Live In Interesting Times“. Es solle als „a collective monument and memorial to contemporary migration“ dienen, „dedicated to the victims and the people involved in its recovery“, also als eine Repräsentation der „collective policies and politics that create these kind of wrecks.“ (Margutti u. a. 2019, 222f.)

Wie bei Cattelans Wandgemälde handelt es sich um ein ephemeres Monument, dessen anklagender Gestus sich einerseits zwar in den *ethical turn* der Gegenwartskunst einfügt, sich also der Forderung nach Kunstwerken anpasst, die Ungerechtigkeiten thematisieren (Nieslony 2020). Jedoch sticht das Werk durch eine gerade für diesen *turn* eher ungewöhnliche formale Brachialität und Radikalität heraus (zu Aspekten des Spektakulären in der Gegenwartskunst: Fritz 2018). Ähnlich wie Cattelans Werk erfuhr es bald nach Eröffnung der Biennale eine Skandalisierung – auch wenn die Pressestimmen deutlich aggressiver auf die moralische Provokation dieses Werks reagierten: „Hundreds of people died on this boat. Now it will be displayed at the ‘Olympics of the art world’“, war beispielsweise auf *CNN* am 9. März 2020 zu lesen (Mezzofiore/Borghese 2019 ↗). Lorenzo Tondo titelte im *Observer*: „I have seen the tragedy of Mediterranean migrants. This ‘art’ makes me feel uneasy.“ (Tondo 2019 ↗). Noch pointierter hieß es auf *BBC News*: „Venice Biennale: Is exhibiting tragic migrant ship distasteful?“ ↗ Unmissverständlich ablehnend positionierte sich Philipp Meier in der *NZZ* mit

der Überschrift: „Ein Flüchtlingsboot zum Spektakel zu machen ist keine Kunst – es ist geschmacklos.“ (Meier 2019⁷) Kunstnahe Zeitschriften und Internetseiten wie etwa *artnet news* thematisierten dagegen stärker die Unvereinbarkeit divergierender Urteile über dieses Werk, so zum Beispiel unter der Überschrift: „‘Absolutely vile’ or ‘powerful’? Christoph Büchel’s [sic] Migrant Boat is the most divisive work at the Venice Biennale.“ (Pes/Rea 2019⁸)

Zwischen Migrationsschicksal und Medienrealität

Aufgrund seiner politischen Sprengkraft wie auch der spezifischen Präsentationssituation war Büchels Werk geeignet, von seiner wuchtigen Präsenz im Arsenal in eine primär mediale Existenzform überzuwechseln.

Unter dem Hashtag *Barca Nostra* konnte man auf Twitter Fotos und erste Reaktionen der Überführung des Schiffes durch den Bacino von San Marco verfolgen. Seine für die Zeit der Ausstellung endgültige Position fand das Wrack dann auf einem Schotterweg unmittelbar vor dem Wasserbassin des Arsenal. Wie zu erwarten, echauffierten sich italienische Politiker des rechten Spektrums in den Medien. Allen voran stempelte der damalige Innenminister Matteo Salvini *Barca Nostra* als Propaganda ab und forderte, es in die Schweiz, die Heimat des Künstlers, zurückschicken zu lassen (Glauner 2019⁹). Nahezu alle Kommentator*innen sind – meist mit einiger Verärgerung – auf diese provokante und auch fragwürdige Positionierung eingegangen, nämlich in unmittelbarer Nähe zu einem Café, in dem sich Besucher*innen, vom Durchwandern der Ausstellungshallen ermüdet, stärken konnten (vgl. z. B. Julia Halperin, Christoph Büchel’s „Barca Nostra“ [2019] at the Venice Biennale, in: *Here Are the 8 Absolute Worst Works of Art We Saw in 2019, as Chosen by the Artnet News Staff*¹⁰). Dort befand sich das Wrack in einem Ambiente, in das es sich mit seiner rostigen, blau-roten Bemalung zwischen Wasserfläche, Himmel und Ziegelbauten auf eine geradezu ‚harmonische‘ Weise einpasste. Das Schiff, auf dem Menschen aufgrund unterlasse-

ner Hilfeleistung gestorben sind, wurde zu einem Objekt, das potenziell als pittoresk, ja als romantische Ruine wahrgenommen werden konnte.

Während einige Kommentator*innen diese Nähe von Büchels Werk zu einem gastronomischen Betrieb als Geschmacklosigkeit bezeichneten und diesem Mangel an Pietät unterstellten, werteten andere diese Positionierung als bewusste künstlerische Entscheidung (Rauterberg 2019¹¹). Noch einen Schritt weiter ging die Rezensentin in der *Süddeutschen Zeitung*. Sie schrieb dem Werk aufgrund der Nähe zur Café-Bar gar die Fähigkeit zu, eine besondere Wirkung auf die gesamte Ausstellungssituation zu entfalten: „Aber vom Wrack aus betrachtet, von diesem Sarg, verändert sich alles. Die Vernissage, die Biennale, sogar die Sonne erscheinen diskreditiert.“ (Lorch 2019¹²)

Ebenso wurde harsch kritisiert, dass Büchels Werk, und zwar als einziges der gesamten Biennale, kein erklärendes Schild erhielt, sondern nur für diejenigen als Kunstwerk erkennbar war, der sich im Vorfeld informiert hatte oder im Katalog darauf gestoßen war. Zahlreiche Kommentator*innen zeigten sich erbost ob der Tatsache, dass Büchel darauf verzichtet hatte, eine kontextuelle Einordnung seines Werkes für das Publikum zu bieten, etwa durch ein Label mit Titel und Erklärung oder durch Künstlerinterviews bzw. Diskussionsrunden (eine umfassende Rekonstruktion der Ausstellungsgeschichte sowie eine pointierte Deutung findet sich bei Bernard-Nouraud 2022, 32–45). Dabei beziehen sie sich häufig auf die vom Künstler bewusst einkalkulierte Rezeptionserfahrung, dass man das Werk vor allem als Biennale-Besuchende der ersten Tage schlichtweg übersehen konnte, nicht zuletzt aufgrund seiner relativen optischen Unauffälligkeit im Kontext einer ehemaligen Schiffswerft. (Glauner 2019¹³). Büchels künstlerische List, zu eskamotieren, mit welch düsterem Objekt man konfrontiert war, wird in den Medien unterschiedlich bewertet, mal als unverschämte Verletzung der ungeschriebenen Spielregeln einer Ausstellung, mal als vertane Chance, die die Kunsterfahrung zu einer lehrreichen Informationsgewinnung hätte werden lassen können.



| Abb. 6 | Andrea Mantegna, *Beweinung Christi*, um 1483. Tempera auf Leinwand, 66 × 81,3 cm. Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv.-Nr. 352. [Wikimedia](#)

Einige Kunstkritikerinnen und Kunsthistoriker haben sich bemüht, das Skandalon des Schiffswracks, seine unerhörte Präsenz in einer Ausstellungssituation, dadurch zu mildern, indem sie es auf kunsthistorische Traditionen hin befragten: von Duchamps Readymades bis zu Darstellungen von Schiffsunglücken in der Malerei, etwa bei Caspar David Friedrich oder Théodore Géricault, wurden zahlreiche, mehr oder weniger naheliegende Referenzen aufgezeigt (kritisch: Probst 2019).

Zwischen Grenzziehung und Grenzauflösung, Freiheit und Gefangenschaft

Solch extreme Rezeptionserfahrungen, wie Büchel sie provoziert hat, hatte Cattelan sicher nicht im Sinn. Weder kann man dem italienischen Künstler vorwerfen, er führe die Betrachtenden auf die falsche Fährte, um sie als unmoralische Ästhetiker bloßzustellen, noch ist sein Fresko geeignet, denjenigen Schauer hervorzurufen, den man vor dem Schiffswrack als gespenstischem Relikt einer politisch bedingten Tragödie empfinden konnte. Vergleichbar erscheinen die Werke aber auf einer anderen Ebene, und zwar in Bezug auf das Szenario, in das sie durch künstlerische wie kuratorische Entscheidungen und architektonische Gegebenheiten eingebettet sind. Wie Büchels

Installation ist auch Cattelans Gemälde von Ambivalenzen geprägt.

Der kurze Katalogtext, den der italienische Künstler unter dem Titel „battiti“ („heartbeats“ in der englischen Übersetzung) verfasst hat, führt räumliche, ethische, juristische und emotionale Aspekte von Gefangenschaft zusammen. Ausgehend von der Beobachtung, dass jede und jeder im Gefängnis landen könne, zugleich aber der Gedanke des Freiheitsverlusts für Außenstehende schwer zu fassen sei, hebt Cattelan das beschaulich-klösterliche Ambiente des venezianischen Frauengefängnisses auf der Giudecca hervor. Daneben wirft er die Frage auf, ob eine solche Örtlichkeit tatsächlich Chancen zur Besserung bereithalte (Parisi/Racine 2004, 31). Man staunt angesichts der freundlich-nachdenklichen Worte eines Künstlers, den man bisher in seiner Bildsprache als ebenso ironisch wie respektlos gegenüber Autoritäten erlebt hat und der in Interviews für gewöhnlich die Rolle des Hofnarren übernimmt (Interview von Tobias Haberl im SZ-Magazin vom 14. November 2019: „Meine Mutter starb in dem Glauben, dass ich als Terrorist ende“).

Cattelan lobt das kuratorische Konzept, den Unsichtbaren der Gesellschaft Sichtbarkeit zu verleihen. Die Entscheidung, Biennale-Besuchenden die Gelegenheit zu geben, ein Gefängnis als Ort der Kunst von innen zu sehen, sei als eine „compassionate [...] and, at the same time, revolutionary“ Geste zu bewerten. Man werde durch das kuratorische Konzept regelrecht dazu gezwungen, die Füße (!) vielleicht erstmals auf „unexplored territory“ zu setzen. Dieser Schritt vom Raum der Freiheit zum Ort der Gefangenschaft wird von Cattelan als synekdochische Brücke hin zu seiner eigenen Motivwahl der ebenso schrunzigen wie schmutzigen Füße verwendet. Dabei liefert der Künstler auch gleich eine Reihe von Referenzen mit, die dem Publikum den interpretatorischen Dialog mit dem Werk erleichtern sollen. Das Motiv der Fußsohlen sei durchaus als Anspielung auf die Ikonographie der italienischen Malerei zu verstehen – von Mantegnas *Beweinung Christi* | **Abb. 6** | bis zu Caravaggios Vorliebe für die Darstellung schmutziger Fuß-

sohlen (Parisi/Racine 2004, 31). Diese Suche nach interpekturalen Anspielungen ließe sich problemlos weiterführen, beispielsweise im Blick auf die zentralperspektivische Deckenkonstruktion, die ebenso auf Masaccios Trinitätsfresko wie auf Leonardos *Abendmahl* verweist, oder hinsichtlich der Fußwaschungen, die Papst Franziskus immer wieder an Marginalisierten der Gesellschaft vorgenommen hat (vgl. zu ersten Ansätzen zu einer Kunstgeschichte der Füße, die jedoch nicht weiter verfolgt wurde, Wolf 2001). Wie Büchels Installation spielt auch Cattelans Gemälde mit Gegensätzen von spezifischer Ortsbezogenheit und medialer Ubiquität, von visueller Originalität der Bildfindung und interpekturaler Dialogfähigkeit.

Die von Cattelan im Text skizzierte Bewegungsrichtung der Ausstellungsbesucher*innen vom Außen der Freiheit in ein unbekanntes Innen der (für die Besuchenden freilich nur temporären) Gefangenschaft wird im Wandgemälde selbst verhandelt. Mit den Mitteln einer illusionistischen und raumdurchbrechenden Malerei, die aber nicht auf platte *trompe-l'œil*-Effekte abzielt, sondern semantisch hoch aufgeladen ist, wird das Innen bis zu einem gewissen Grad vom Außen sichtbar gemacht. An sich hat die hochrechteckige, lediglich von zwei Rundbogen- und einem kreisförmigen Fenster durchbrochene Wand einen unauffälligen, geschlossenen, fast abweisenden Charakter. Die Aufbringung des perspektivischen Gemäldes regt einerseits zu der Vorstellung an, die architektonische Abgrenzung zwischen Innen und Außen sei aufgelöst, ein direkter Einblick oder Eintritt in die Kapelle sei möglich. Andererseits sorgen die weiterhin sichtbaren Fenster in der Fassade, die stellenweise grobe, verschwommene Malweise sowie die Monochromie dafür, dass gerade keine perfekte Illusion des Aufbrechens entsteht.

Ambivalenzen der Kunstöffentlichkeit

Betrachtet man Cattelans Werk nicht primär als ein in sich geschlossenes Kunstwerk, sondern als Bestandteil einer kuratorischen Inszenierung, so tritt ein Konflikt zwischen dem Anspruch, den der Künstler im

Katalog stellt, und den Erfahrungen eines Rezipienten ans Licht. Wie erwähnt, unterschied sich der vatikanische Pavillon von den anderen nationalen Präsentationen schon dadurch, dass der Besuch durch die Vorgaben der Gefängnisanstalt streng reglementiert war. So war der Eintritt erst nach einer Kontrolle und der Abgabe von Pass und Smartphone möglich. Begleitet wurde man von Wachpersonal, das einen ermahnte, wenn man sich etwa ein paar Schritte zu weit von der Besuchergruppe entfernte. Die Führung wurde von für diesen Zweck extra ausgebildeten Gefängnisinsassinnen geleitet.

Da sich Cattelans Werk jedoch außerhalb der Gefängnismauern befand, wurde dieses gleichsam zu einer Leerstelle in der Führung: Da die Frauen im Strafvollzug selbstverständlich nicht vor die Gefängnismauern treten durften, konnten sie über das Werk nur in dessen Abwesenheit sprechen. Allein vor oder nach der Führung hatte man also Gelegenheit, eines ihrer Objekte selbst in Augenschein zu nehmen. Nur diejenigen, die in Freiheit leben und sich somit außerhalb der Gefängnismauern bewegen können, werden hiervon überhaupt angesprochen. Diese aporetische Situation wirft die Frage nach der Beschaffenheit der vom Künstler adressierten Öffentlichkeit auf. Wie man dem Katalog entnehmen kann, will Cattelan sein Paar Füße auch als Symbol einer universellen *conditio humana* verstanden wissen, als Zeichen unserer aller Leiblichkeit und Sterblichkeit. Das Paar Füße sei nicht nur ein „symbol of vulnerability“ und ein „*memento mori*“, sondern konkreter noch ein „*prison memento*“, insofern „[e]ach of us can find ourselves in a cage“ (Parisi/Racine 2024, 31). Doch angesichts dieses Anspruchs einer anthropologisierenden Verallgemeinerung einer spezifischen, weil doch primär juristisch-gesellschaftlich bedingten Lebenssituation der Insassinnen wird fraglich, ob sich Cattelans Monument tatsächlich an jeden von uns richtet.

Wenn Papst Franziskus im Vorwort zum Katalog betont, dass das Ziel des diesjährigen vatikanischen Pavillons sei, „having two worlds intertwine visually that usually run parallel and are foreign to each other“ (5), so ist daran richtig, dass Kunstwerke im Bereich des

Remove Barca Nostra from Venice Biennale



Startdatum 15. Mai 2019
Petition an ralph rugoff und [an 2 mehr](#)

Warum ist diese Petition wichtig?



Gestartet von [Siima Itabaaza](#)

[Presseanfragen](#)

408 Unterschriften 500 Nächstes Ziel

[Jetzt unterstützen](#)

Petition unterschreiben

Vorname

Nachname

E-Mail

Munich, 80796
Deutschland

- ☐ Ja! Ich möchte darüber informiert werden, ob diese Petition erfolgreich ist und wie ich andere wichtige Petitionen unterstützen kann.
- ☐ Nein. Ich möchte über die Entwicklung dieser Petition und andere Petitionen nicht informiert werden.

[Petition unterschreiben](#)

| Abb. 7 | Screenshot einer Petition zur Entfernung von Christoph Büchels „Barca Nostra“ von der Kunstbiennale in Venedig vom 15. Mai 2019, initiiert von Siima Itabaaza. Screenshot vom 25. April 2025 [↗](#)

Gefängnisses ausgestellt wurden und die Besuchenden somit mit diesen wie auch mit den Insassinnen in einem ungewöhnlichen Ambiente in Kontakt treten konnten. Aber zumindest für Cattelans Gemälde, das sich schon aufgrund seiner Größe als öffentliches Monument geriert, trifft die von Franziskus hervorgehobene Form der gleichwertigen Begegnung zweier Welten gerade nicht zu. Zwar mag Cattelans Werk in interpikturaler Hinsicht für einen epochenübergreifenden Dialog mit der Kunstgeschichte eintreten; auch kann man es als bildgewaltigen Aufruf zu einer Hinwendung zu den Armen, Ausgestoßenen und Marginalisierten sehen, indem einem Paar schmutziger Füße die Würdeformel eines monumentalen Wandgemäldes auf einer Kirchenfassade zuerkannt wurde; und schließlich lässt es sich als gewitzte Bildreflexion auf das Verhältnis von Innen und Außen sowie als Versuch der (imaginären) Auflösung von gesellschaftlich und juristisch konstituierten Grenzziehungen lesen. Aber auf der Ebene der Adressierung eines tatsächlichen Publikums bleibt die grundsätzliche Aporie bestehen, dass ein Monument *für* die Überseehenen *deren* Blicken entzogen bleibt.

Ein vergleichbarer Vorwurf des Auseinanderdriftens von künstlerischer Intention und den realen Gegebenheiten der Ausstellungssituation traf seinerzeit auch Büchels Werk, wenngleich mit anders gelagerten Gründen: Bald nach der Biennale-Eröffnung wurde auf [change.org](#) eine Petition gestartet, die sich für die zügige Entfernung des Werks aussprach. [↗](#) Mit einer Abbildung, welche das Werk aus der Perspektive von entspannt sitzenden Cafébesucher*innen zeigt, kritisierte die Initiatorin Siima Itabaaza nicht nur das Fehlen eines „explanatory text“, sondern vor allem, dass es von einem „White male artist“ geschaffen worden sei. **| Abb. 7 |** Hierdurch setze es die „violence of White people appropriating Black bodies and Black death for public spectatorship and consumption“ fort – ein identitätspolitisches Argument, das auch in der Presse vorgebracht wurde. Lorenzo Tondo beispielsweise beschloss seinen Artikel im *Observer* mit den Worten, „I think about the 28 survivors of the sinking, and what they would have given for just one second of that attention.“ (Tondo 2019 [↗](#))

Ähnlich problematisch erschien vielen Rezensenten die mangelnde Sensibilität Büchels, ein Objekt mit

einem ebenso tragischen wie politisch brisanten Schicksal auf einer Kunstbiennale präsentiert und dadurch eine rote Linie künstlerischer Ethik überschritten zu haben. Folgen dieser vermeintlichen Sorglosigkeit haben Javier Pes und Naomi Rea am unrühmlichen Beispiel des gut gelaunten *cross-dresser*-Künstlerpaars Eva & Adele aufgezeigt, das wie zahlreiche andere Besuchende vor dem Werk für Selfies posierte (Pes/Rea 2019⁷).

Tondo warf dem Künstler vor, das Wrack mit der Präsentation auf der Biennale einem Publikum ausgesetzt zu haben, das diese Misere selbst gar nicht verschuldet habe – der Ausstellungskontext sei „far from the institutions that were responsible for the tragedy or the communities that witness this kind of horror every year“. (Tondo 2019⁸) Wie an diesem Zitat deutlich wird, stand einerseits zur Debatte, ob die Migrationspolitik eine gesamtgesellschaftliche Problematik ist, die uns alle oder zumindest jede*n Biennale-Besucher*in angeht, oder ob sie einer Verantwortung zuzurechnen sei, mit der lediglich die qua Amt zuständigen Politiker*innen und Bürokrat*innen konfrontiert werden sollten. Andererseits provozierte Büchels Installation die Frage nach der Öffentlichkeit, die auf einer Kunstbiennale von Werken wie diesem adressiert wird. Wie weit diese Öffentlichkeit reicht, wen sie (idealerweise oder realiter) umfasst und wen sie – bewusst oder unbewusst, explizit oder implizit – ausschließt, sind Fragen, die nicht nur von den Werken aufgeworfen oder problematisiert werden, sondern in die sie zugleich auch, als Akteure innerhalb des Kunstfeldes, verstrickt sind.

Die hier besprochenen Kunstwerke tragen zur idealistischen Konstruktion einer (Kunst-)Öffentlichkeit bei, die alle Mitglieder einer Gesellschaft einzubeziehen sucht. Gleichzeitig führen sie deren praktisches Scheitern vor. In den jeweils konkreten Produktions- und Rezeptionssituationen wird erkennbar, dass es eine uneingeschränkte Öffentlichkeit nicht gibt. Trotzdem kann man beide Werke als erfolgreich im Hinblick auf die Befeuerung öffentlicher Debatten bezeichnen: Mit jeweils unterschiedlichen Strategien haben sie zu Kontroversen oder zumindest Reflexio-

nen über das Verhältnis von Kunst und Politik sowie Kunst und gesellschaftliche Verhältnisse beigetragen. Darüber hinaus haben sie virulente Fragen nach der Gegenwartskunst und dem jeweiligen Publikum, das adressiert wird, aufgeworfen: Büchel hat auf radikale und ethisch durchaus fragwürdige Weise den Finger in die Wunde der europäischen Migrationspolitik gelegt. Cattelan wich mit diesem Werk von seiner meist präferierten Strategie ab, die Regeln des Kunstfeldes ironisch oder dekonstruktiv zu hinterfragen, um die *conditio humana* in bemerkenswerter Direktheit und Ernsthaftigkeit zu thematisieren (für einen instruktiven Überblick zu Cattelans Œuvre im Spannungsfeld von Humor und Tragik: Poggi 2014⁹).

Postskriptum

Ein Aspekt konnte hier nicht vertieft werden: das Motiv des Fensters oder Durchbruchs, das in beiden Werken eine Rolle spielt. Cattelan lässt die Kapellenmauer, die zugleich Gefängnismauer ist, mit den Mitteln seiner illusionistischen Malerei durchsichtig werden, eine Reminiszenz an Leon Battista Albertis Metapher der ‚finestra aperta‘ für das ideale Gemälde. Auch Büchels *Barca Nostra* weist in der Mitte des Schiffsrumpfes eine rechteckige Öffnung auf, die mit einer Fräsmaschine in das Metall des Kutters geschnitten wurde. Dieses Loch war notwendig, um die Leichen aus dem Inneren des gesunkenen Schiffs bergen zu können. Bei einer Führung durch den vatikanischen Pavillon, an der der Autor an einem sonnigen Tag im November 2024 teilnehmen durfte, wurden den Besuchenden von den kundigen und engagierten Ausstellungsführerinnen neben den Kunstwerken auch die Räumlichkeiten des Gefängnisses in Teilen gezeigt. Dabei wurde auf ein Fenster hingewiesen, das sich auf den in schönsten Herbstfarben blühenden Gefängnisgarten öffnete. Den Insassinnen sei dieses Fenster das liebste im gesamten Gebäudekomplex, weil es das einzige sei, das unvergittert ist und den Blick auf ein Stück Natur freigibt. Die Metapher des Bildes (im weitesten Sinne) als einer ‚finestra aperta‘ auf die Welt wurde so um einen unerwarteten, ebenso bedrückenden wie tröstlichen Aspekt bereichert.

Literatur

Bernard-Nouraud 2022: Paul Bernard-Nouraud, *Installer les spectres. Notes sur „Barca Nostra“* de Christoph Büchel, in: *marges. Revue d'art contemporain* 34, 2022, 32–45, 200–201. ↗

Breitfuss/Wipfler 2024: Christopher Breitfuss/Judith Wipfler, *Du lieber Gott! Vatikan engagiert Skandal-Künstler für Biennale*, in: SRF, 19. März 2024. ↗

Cristallini/Forti/Mauro 2015: Elisabetta Cristallini, Micol Forti und Alessandra Mauro (Hg.), *Ausst.kat. In principio...la parola si fece carne. Padiglione della Santa Sede*, 56. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia 2015, Rom 2015.

Diers 2023: Michael Diers, *Gegen den Strich. Die Kunst und ihre politischen Formen*, Berlin 2023.

Fleck 2009: Robert Fleck, *Die Biennale von Venedig: eine Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 2009.

Fritz 2018: Elisabeth Fritz, *Wirksame Kunst. Spektakel als kritische Form und soziale Praxis*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81/4, 2018, 499–518.

Glauner 2019: Max Glauner, *Ein grelles Licht auf den Wahnsinn unserer Tage. Christoph Büchel: „Barca Nostra“*, in: *Die Republik* vom 24. Juli 2019. ↗

Holert 2018: Tom Holert, *Für eine meta-ethische Wende. Anmerkungen zur neueren Verantwortungsästhetik*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81/4, 2018, 538–554.

Hoptman 1999: Laura Hoptman, [Essay ohne Titel], in: *Madeleine Schuppli. Ausst.kat. Maurizio Cattelan (Kunsthalle Basel)*, Basel 1999, o. S.

Lorch 2019: Cathrin Lorch, *Ein Totenschiff, das zum Voyeurismus zwingt*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 10. Mai 2019. ↗

Macel 2005: Christine Macel (Hg.), *Ausst.kat. Dionysiac. Gelatin, John Bock, Keith Tyson, Fabrice Hyber, Kedell Geers, Jason Rhoades, Paul McCarthy, Martin Kersels, Jonathan Meese, Malachi Farrell, Richard Jackson, Christoph Büchel, Maurizio Cattelan, Thomas Hirschhorn*, Paris 2005.

Margutti u. a. 2019: Flavia Fossa Margutti u. a. (Hg.), *Ausst.kat. May You Live In Interesting Times, Biennale Arte 2019/25th international art exhibition*, 2 Bde., Venedig 2019.

Meier 2019: Philipp Meier, *Ein Flüchtlingsboot zum Spektakel zu machen ist keine Kunst – es ist geschmacklos*, in: *NZZ* vom 10. Mai 2019. ↗

Mezzofiore/Borghese 2019: Gianluca Mezzofiore und Livia Borghese, *Hundreds of people died on this boat*.

Now it will be displayed at the 'Olympics of the art world', in: CNN, 8. Mai 2019. ↗

Mouriquand 2024: David Mouriquand, *Pancaked Popes and bananas: What is the Vatican's surprising choice for the Venice Biennale?*, in: *Euronews* vom 13. März 2024. ↗

Neddens u. a. 2017: Christian Neddens u. a. (Hg.), *Spektakel der Transzendenz. Kunst und Religion in der Gegenwart*, Würzburg 2017.

Nieslony 2020: Magdalena Nieslony, *Moralische oder ethische Wende des gegenwärtigen Kunstdiskurses? Bemerkungen zur Geschichte und Gegenwart moralischen Urteilens*, in: 21. *Inquiries into Art, History, and the Visual* 3/2, 2022, 343–381. ↗

Papst Franziskus 2021: *Botschaft von Papst Franziskus zum 107. Welttag des Migranten und Flüchtlings 2021: „Auf dem Weg zu einem immer größeren Wir.“* ↗

Parisi/Racine 2024: Chiara Parisi und Bruno Racine (Hg.), *Ausst.kat. Con i miei occhi/With my eyes, Padiglione della Santa Sede, Casa di reclusione femminile di Venezia, Giudecca: 60. Biennale d'Arte di Venezia, Venedig 2024*.

Pes/Rea 2019: Javier Pes und Naomi Rea, *'Absolutely Vile' or 'Powerful'? Christoph Büchel's [sic] Migrant Boat Is the Most Devisive Work at the Venice Biennale*, in: *Artnet* vom 16. Mai 2019. ↗

Pietragnoli 2024: Maddalena Pietragnoli (Hg.), *Ausst.kat. Foreigners everywhere/Stranieri ovunque. La Biennale di Venezia/60th International Art Exhibition*, 2 Bde., Venedig 2024.

Poggi 2014: Christine Poggi, *All: Maurizio Cattelan's Infernal Comedy*, in: *California Italian Studies*, 5/1, 2014, 248–284. ↗

Probst 2019: Carsten Probst, *Betroffenheitskunst und Symbolpolitik*, in: *Deutschlandfunk*, 22. Mai 2019. ↗

Rauterberg 2019: Hanno Rauterberg, *Eine schwierige Beziehungskiste*, in: *Die ZEIT* vom 11. Mai 2019. ↗

Szeemann/Liviero Lavelli 2001: Harald Szeemann und Cecilia Liviero Lavelli (Hg.), *Ausst.kat. Biennale di Venezia, 29. Esposizione internazionale d'arte; plateau dell'umanità*, 2. Bd., Mailand 2001.

Tondo 2019: Lorenzo Tondo, *I have seen the tragedy of Mediterranean migrants. This 'art' makes me feel uneasy*, in: *The Guardian* vom 12. Mai 2019. ↗

Wolf 2001: Gerhard Wolf, *Verehrte Füße: Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils*, in: *Claudia Benthien und Christoph Wulf (Hg.), Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg 2001, 500–523.