

Die Biennale von Venedig und die Strukturen des Kunstbetriebs

BEAT WYSS, REGULA KRÄHENBÜHL, JÖRG SCHELLER

Das Focus Project «Kunstbetrieb» unter der Leitung von Beat Wyss, Professorial Fellow bei SIK-ISEA, beabsichtigt eine historisch-systematische Aufarbeitung der Biennale von Venedig. Wie kein anderes Ausstellungsformat erschliesst die traditionsreiche Zweijahresschau strukturelle Veränderungen des Kunstbetriebs. Als Verkaufsmesse 1895 gegründet, hat sich diese «Weltausstellung der Kunstnationen» (Wyss) zu einer Plattform institutionalisiert, welche die Ausdifferenzierung des Kunstbetriebs veranschaulicht.

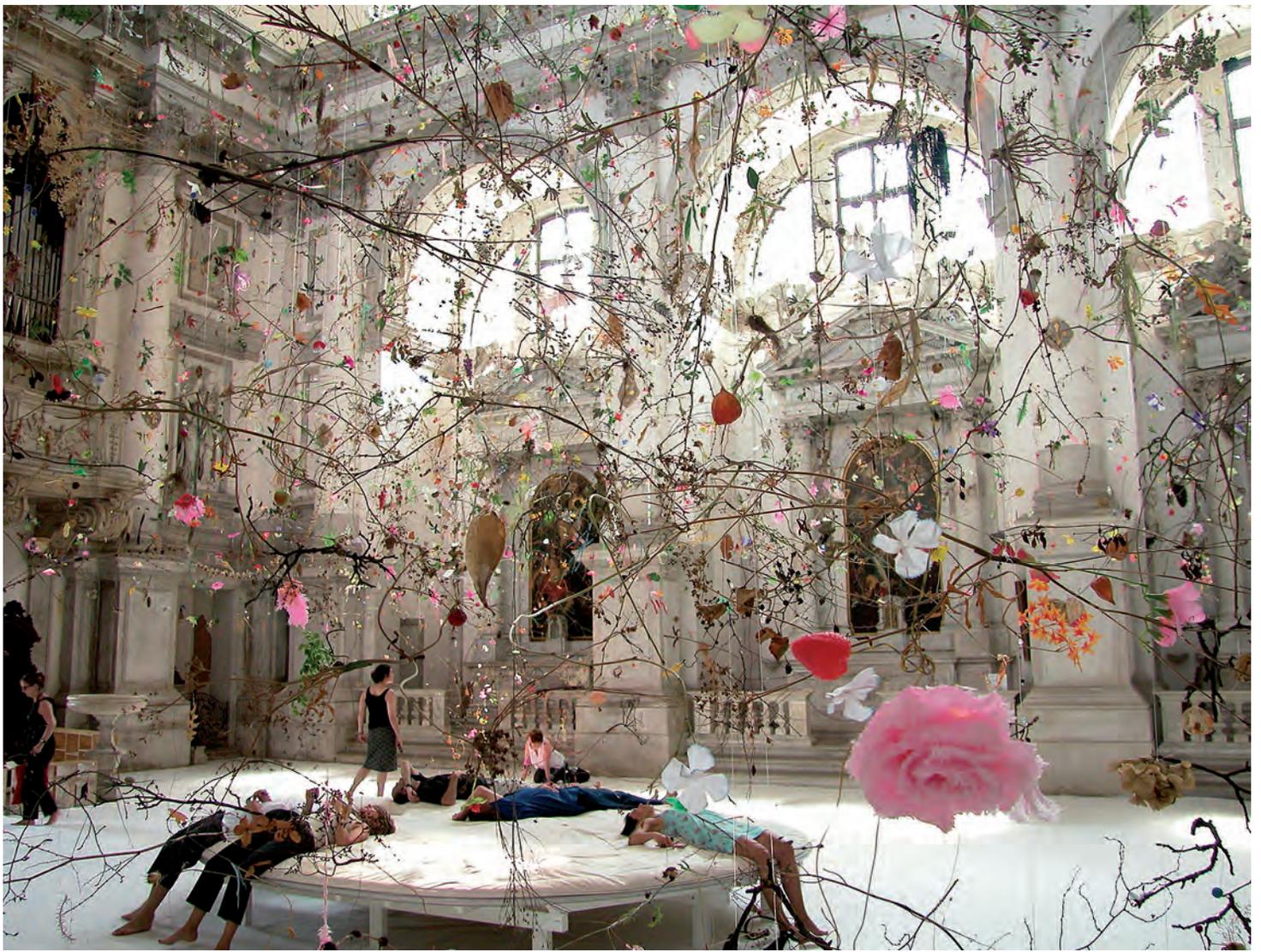


Abb. Seite 35
Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger
Giardino Calante, 2003
Kirche San Staë am Canal Grande
Copyright/Foto: Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger

Das Forschungsprojekt

Das Forschungsvorhaben konzentriert sich auf die Biennale als Schauplatz kulturpolitischer Verhältnisse. Deren Entwicklung im Wechselspiel zwischen den Regionalismen kultureller Identität und der starken Tendenz industriell-ökonomischer Homogenisierung im Zuge der Globalisierung soll mit einem kulturkomparatistischen Ansatz angegangen werden, der bisher in der Kunstwissenschaft nur rudimentär entwickelt ist. In Anknüpfung an Niklas Luhmanns systemische Kulturtheorie und diese zugleich erweiternd, wird auch der Warencharakter der bildenden Kunst ins Blickfeld rücken.

Doctoral Fellows und assoziierte Wissenschaftlerinnen erforschen für die Dauer von drei Jahren die Pavillons einzelner Länder. Die Forschungsarbeiten folgen einer einheitlichen Struktur und Methodik, um dem komparativen Ansatz gerecht zu werden und eine Vergleichbarkeit der Ergebnisse zu gewährleisten. Der Schwerpunkt liegt dabei auf Mitteleuropa und namentlich auf Staaten, die in der Nachkriegszeit in der Schweiz eine «émigré culture» konstituieren. So widmen sich die assoziierten Wissenschaftlerinnen Karolina Jeftic und Veronika Wolf dem serbischen (Jeftic) und dem tschechoslowakischen Pavillon (Wolf). Für eine historische Analyse der ungarischen Beteiligung konnte die Stipendiatin Kinga Bodi aus Budapest gewonnen werden, während die Bearbeitung des rumänischen Pavillons vorläufig noch ein Desiderat darstellt. Jörg Scheller, Assistent von Beat Wyss, untersucht den polnischen Pavillon, und Annika Hossain, Doktorandin von Wyss, erforscht die Geschichte des amerikanischen Pavillons.

Schnittstellen zu SIK-ISEA

Im Kontext des Gesamtprojektes verdient die Schweiz, als Föderation von Regionen unterschiedlichen Charakters ein Modell Europas, besondere Beachtung: Eine fundierte wissenschaftliche Aufarbeitung der kulturellen Aussenpolitik der Eidgenossenschaft, wie sie sich in den Biennale-Beschickungen artikuliert, verspricht exemplarische Aufschlüsse über das Verhältnis zwischen lokaler Eigenart und nationalem Selbstverständnis. Mit einem besonderen Augenmerk auf den kulturpolitisch relevanten Regionen der Schweiz und im Licht der internationalen Entwicklungen in Politik und Wirtschaft ist nach den Praktiken und Legitimationen von Ein- und Ausschluss sowie nach den Gründen für die Verschiebungen von Kräfteverhältnissen zu fragen.

Geplant ist zudem eine umfassende Dokumentation zu den Schweizer Beteiligungen an der Biennale, erarbeitet von ständigen Mitarbeitenden von SIK-ISEA, die im Winter 2011/2012 in Form eines Aufsatzbandes publiziert werden soll. Wesentlich am Projekt beteiligt sind auch die Fachbereiche Dokumentation, Inventarisierung und SIKART des Instituts, die auf die Biennale bezogene neue Datenbestände erarbeiten. Damit soll der Charakter von SIK-ISEA als nationale Forschungsstätte gestärkt und zugleich in den Horizont einer inter- und transnationalen Fragestellung eingebunden werden.

Wissenschaftlicher und historischer Hintergrund

Seit 1895 findet die Biennale in den Giardini Venedigs statt, wo sich unterdessen 28 Nationen in eigenen Pavillons präsentieren. Der institutionelle Erfolg der Biennale hat in der jüngsten Vergangenheit dazu geführt, dass viele Länder, die über keine eigene Ausstellungshalle verfügen, Räumlichkeiten in der Stadt anmieten, um ihre Künstlerinnen und Künstler präsentieren zu können. Im Brennpunkt des Focus Project «Kunstbetrieb» stehen indessen die Giardini, die «eigentliche Heimat der internationalen Kunstwelt» (Philip Ursprung 2006). Wie Laszlo Glozer aus Anlass des 100-Jahr-Jubliäums 1995 festhielt, wird dort auf «paradoxe Art europäische Geschichte abgebildet». In den Etappen kultureller Besiedelung,

der Entstehung, der Umwidmung und dem Abriss von Ausstellungsbauten lassen sich die Spuren von über hundert Jahren Weltgeschichte ablesen, die das Gelände der Biennale zu einer Art politischer Landkarte machen. Die politische Miniaturwelt der Giardini wird auch nach Leerstellen zu befragen sein. Dabei geht es nicht nur um das halbe Hundert nationaler Vertretungen, die über keinen Pavillon verfügen, sondern auch um jene Länder, die an der Biennale gar nicht teilnehmen. Untervertreten sind neben den Armutsregionen der Welt auch islamische Nationen.

In genealogischer Perspektive ruht die Biennale auf zwei Traditionen: einerseits auf dem Salon, der sich im Paris des 18. Jahrhunderts entwickelt als zyklisch wiederkehrende Institution öffentlicher Auseinandersetzung mit Kunst und Kritik. Die zweite, jüngere Entwicklungslinie geht auf die Weltausstellungen zurück, die seit der Pariser Schau von 1855 Kunst und Kunstgewerbe fest im Ausstellungsprogramm haben.

Die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts symbolisieren eine frühe Form von supranationalen Machtstrukturen mit imperialen Ansprüchen in Politik und Wirtschaft; sie bilden Prozesse früher Globalisierung en miniature und damit auch deren Paradoxie ab: den Fortschritt technischer Homogenisierung und den Anspruch auf kulturelle Identität. Technologischer Internationalismus und kultureller Regionalismus erweisen sich so als die zwei Seiten einer Medaille.

Die Biennale im Wechselspiel von hegemonialen Ansprüchen und regionaler Identität

Eine Vielzahl von Fallbeispielen bietet dazu die Biennale. Gegründet als Kampagne für den örtlichen Tourismus, ist die «Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia» in ihren Anfängen lediglich das provinzielle Kulturspektakel einer Serenissima, die ihren solventen, verwöhnten Gästen neben einer pittoresken Steinkulisse nicht eben viel lebendige Kultur bieten konnte. Eine erste Phase der Internationalisierung nach 1907 zeigt, dass kulturelle Identität zunächst den Anspruch bedeutet, über den europäischen Kulturkanon zu verfügen. Nicht allen Kulturregionen, Staaten und sozialen Klassen steht es zu, die eigene Tradition in den herrschenden Kanon der alteuropäischen Kultur einzuschreiben. Hegemoniale Identität ist das branding des Erfolgreichen: Die Biennale veranschaulicht die kulturelle Kabinettpolitik der alten europäischen Ententemächte, die ihre koloniale Kunsthoheit in einem Stil zwischen Akademismus, Impressionismus und Jugendstil pflegen, während die Avantgarden abgewehrt oder ignoriert werden. Erst 1920 erfahren Künstler zwischen Postimpressionismus und Brücke die Wertschätzung der Kuratoren und werden ausgestellt. Im selben Jahr nimmt auch die Schweiz erstmals teil und präsentiert sich auf der Linie einer «gemässigten» Moderne, wie sie an der Biennale Programm ist: Im zentralen Pavillon zeigt sie vierzig Künstler, unter ihnen Cuno Amiet, Augusto Giacometti, Hermann Haller, Ferdinand Hodler und Albert Welti.

Von 1922 bis 1930 vollzieht die Biennale unter der Regie der von Margherita Sarfatti, der Geliebten des Duce, eine erste scheue Öffnung zur Gegenwart. 1930 geht mit königlichem Dekret die Kontrolle der Biennale von der Stadt Venedig an den faschistischen Staat über, der den Anspruch hegemonialer Identität fortschreibt. Einen hegemonialen Anspruch vertreten auch die Modernisten, deren ästhetische und politische Botschaft als allgemein gültiges Modell des Fortschritts begriffen wird.

Nach einer von 1948 bis 1962 dauernden «Ära der Retrospektiven» (Peter Joch 1995/2007), in der im Sinne einer Wiedergutmachung die Europäische Avantgarde und weltweite Strömungen zeitgenössischer Kunst besondere Aufmerksamkeit erhielten, folgen Jahre der Krise und des Umbruchs: 1964 bekommt der Pop-Künstler Robert Rauschenberg als erster

Amerikaner einen europäischen Kunstpreis, was den Beginn der amerikanischen Dominanz im Kulturleben der alten Welt einleitet. Später richten sich die Proteste der 68er-Bewegung unter anderem gegen die «Markthörigkeit» der Biennale als Verkaufsveranstaltung, was 1970 zur Einstellung der Verkaufstätigkeit führt. Durch die Gründung von Kunstmesen, 1967 in Köln und 1970 in Basel, erfährt das Kunstsystem eine institutionelle Ausdifferenzierung zwischen Ausstellen und Verkaufen.

Mit der Phase der Dekolonisierung entsteht seit den sechziger Jahren ein Kulturverständnis, das zugleich postkolonial und postmodern genannt werden kann. Der modernistische Internationalismus wird einer Kritik unterzogen, während regionale Besonderheit und Widerständigkeit, unterdrückt durch die modernen Ideologien, aufgewertet werden. Damit ist das Kunstsystem gegenwärtig von partikulären Identitäten bestimmt, die weniger um Dominanz konkurrieren als um die Auffälligkeit der Varianz. Angeeignet werden die Formen des Machtlosen, des Exotischen, des «Andern». Damit taucht ein Muster kultureller Identität wieder auf, das im Stilbegriff der Neuzeit angelegt ist: Stile sind seit Vasari formale Eigentümlichkeiten einer Region, interessant für den Sammler und für den Künstler als bewusstes Formzitat oder Ausdruck einer kulturellen Souveränität.

Fragen und Hypothesen

Diese Entwicklung kann nicht linear als Kulturfortschritt abgebucht werden, wie es der Multikulturalismus der frühen 1990er Jahre versucht hatte. Es bleiben Fragen offen, die im Verlauf des Gesamtprojekts erörtert werden sollen. Zur Debatte stehen wird etwa, ob das globalisierte Kunstsystem eine neue «Weltkunst» hervorbringe oder ob es nur die Regeln der Westkunst globalisiere? Weiter ist zu fragen, ob die weltweite «Globalisierung» der Kunst Vermarktungskalkül hybrider Folklore im Kreislauf von Mode und Unterhaltung sei oder tatsächlich einen Beitrag zur Völkerverständigung leiste wie der Fussball? Vielleicht lässt sich die optimistische Vermutung erhärten, dass der inszenierte Regionalismus der Kunst eine Möglichkeit darstellt, nationale, regionale, ethnische Differenz zu visualisieren und zugleich vorurteilsfrei in den Raum ästhetischer Kommunikation zu stellen.

