

System Venedig

Autor(en): **Münch, Andreas**

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-872140>

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.

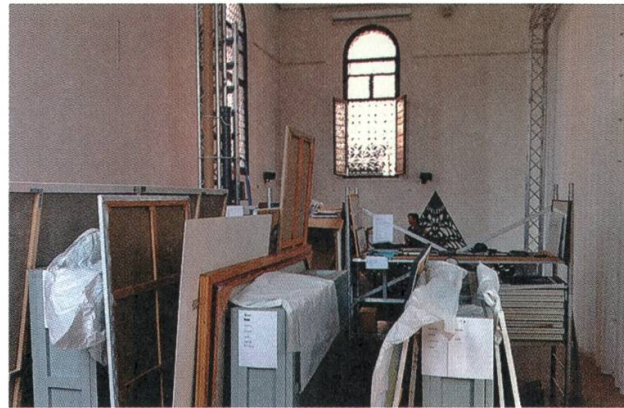
Andreas Münch

System Venedig

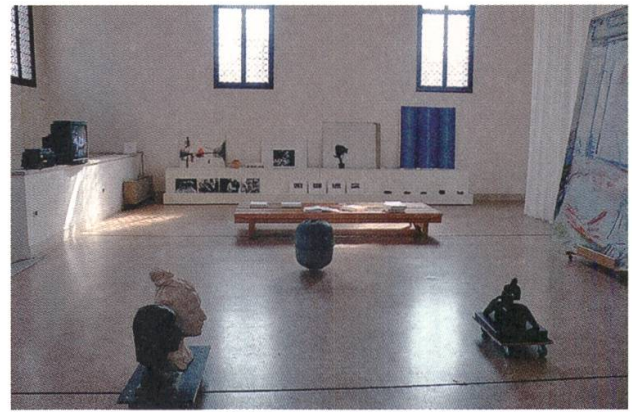
Die 54. Kunstbiennale von Venedig 2011 stand unter dem Titel «ILLUMInazioni – ILLUMInations», und wie immer hing auch dieses Mal zahlreichen Beiträgen eine irgendwie «nationale» Gestimmtheit gleichsam als Suffix an. Unmittelbar verständlich wurde einem dies zum Beispiel im amerikanischen Pavillon vor Augen geführt, wo das Künstlerduo Jennifer Allora (*1974) und Guillermo Calzadilla (*1971) das militärische Engagement der USA in der Golfregion thematisierte. So zeigte ihre Installation *Armed Freedom Lying on a Sunbed* eine Bronzereplika der Freiheitsstatue in verkleinertem Massstab beim Sonnenbad in einem Solarium, während in der Performance *Track and Field* amerikanische Spitzensportler über ein Laufband hetzten, das auf den ratternden Ketten eines über Kopf liegenden Panzers drehte¹ – die Biennale Venedig, so der Tenor, dient auch den USA nur als weiterer Schauplatz für den olympischen Wettstreit der Nationen.

Während der Verweis auf die Lage im eigenen Land bei Allora und Calzadilla etwas eindimensional ausfiel, geriet eine andere Auseinandersetzung mit der Problematik der nationalen Repräsentanz weit weniger triumphal, dafür raffinierter. Litauen, das wie zahlreiche andere Länder über kein eigenes Ausstellungsgebäude in den Giardini verfügt, hatte seinen «Pavillon» etwas abgelegen vom grossen Besucherstrom im ersten Stock der Scuola S. Pasquale in Castello eingerichtet. Dort fand Darius Mikšys' Installation-Performance *Behind the White Curtain* statt, die 173 Arbeiten von ebenso vielen litauischen Künstlerinnen und Künstlern zeigte, darunter auch eine Zeichnung von Mikšys selbst. Alle Werke – Malereien, Plastiken, Fotos, Videobänder etc. – lagerten im Ausstellungsraum hinter einem weissen Vorhang (Abb. 1). Auf Wunsch der Besucherinnen und Besucher, die sich im Katalog über die Auswahl informieren konnten, wurden sie von einer Ausstellungstechnikerin aus dem Lager geholt und an einer freien Stelle vor dem Vorhang platziert. So entstanden je nach Besucherwunsch immer wieder neue Ensembles der litauischen Gegenwartskunst. Das Raffinierte am Ausstellungskonzept Mikšys lag nun aber in der Tatsache, dass er die Künstler respektive die ausgestellten Werke nicht selbst ausgewählt, sondern Einladungen an alle diejenigen ausgesprochen hatte, die in

- 1–3 Darius Mikšys, *Behind the White Curtain*, Installation-Performance. Beitrag Litauens zur 54. Biennale von Venedig, 2011, Scuola S. Pasquale
- 1 Ansicht des Kunstlagers hinter dem weissen Vorhang (Foto: Andreas Münch)
- 2 Ansicht mit Besuchern
- 3 Ansicht des Ausstellungsraums



den vergangenen zwanzig Jahren mit einem staatlichen Stipendium oder einem Kunstpreis des litauischen Kulturministeriums ausgezeichnet worden waren. Mikšys leitete also die für den Erfolg des repräsentativen Auftritts seines Landes so zentralen Fragen nach der Auswahl der Künstler und der Qualität der Arbeiten von den Entscheiden eines staatlichen Organs ab, das der Förderung der Besten seines Landes verpflichtet ist. Im Begleittext, den Mikšys vor Ort auflegen und im Katalog abdrucken liess, wird dieses Verfahren zum Garanten für Unparteilichkeit und hohe Qualität erklärt: *Behind the White Curtain* führe eine vom modernen Staat Litauen kuratierte «symbolische Ausstellung» in eine reelle Ausstellung und ein nationales Archiv der litauischen Kunst über.² Der für das internationale Publikum vor Ort sichtbare Teil von Mikšys «Installation-Performance» bestand also in einer kontinuierlichen Wechselausstellung mit Werken staatlich bestätigter Künstler, die sich in immer wieder neuen Zusammenstellungen präsentierte (Abb. 2 und 3). Dies sollte, so Mikšys, eine Beschäftigung mit der Frage nach der Existenz einer «litauischen Gegenwartskunst» befördern. Mikšys war sich bei der Konzeption des Projektes gewiss darüber im Klaren, dass ein anderer Teil seiner Performance zuhause stattfinden würde. Öffentlich vorgeführt wurden in Venedig nämlich nicht nur die Arbeiten der beteiligten Künstlerinnen und Künstler, auch die Arbeit der staatlichen Kunstförderung respektive der entsprechenden Fördergremien, ja die litauische Gegenwartskunst an und für sich standen hier zur Diskussion.³ Dass diese Zurschaustellung für alle Beteiligten nicht nur positive Effekte zeitigen würde, war bald einmal abzusehen, denn Mikšys' Pläne provozierten im eigenen Land heftige Diskussionen unter Künstlern und Kritikern. Schliesslich zogen sich zahlreiche der Geladenen schon im Vorfeld aus dem Projekt wieder zurück, auch wenn sie dadurch den begehrten Biennaleeintrag in ihrem professionellen Curriculum verspielten.⁴ Tatsächlich hinterliess die Ausstellung in der Scuola S. Pasquale dann



auch bezüglich der künstlerischen Qualität der Werke und der Art und Weise ihrer Präsentation einen mehr als zwiespältigen Eindruck. Ganz fair war Mikšys mit seinem Vorgehen ja nicht. Natürlich hatten alle der ausgestellten Künstlerinnen und Künstler in den vorhergegangenen zwanzig Jahren einmal ein Stipendium oder einen Preis erhalten, aber sie waren zuvor nie für einen Beitrag zur Biennale von Venedig und damit zu einer der international wichtigsten Plattformen für Gegenwartskunst vorgeschlagen worden. Hinzu kam, dass die äusserst rudimentäre Präsentation vor Ort die Arbeiten eigentlich aller Möglichkeiten beraubte, im Umfeld der Biennale angemessen zur Geltung zu kommen. Die Ausstellung verzichtete – wohl der Stringenz des Konzeptes und Gründen der Gleichbehandlung zuliebe – auf jegliche Inszenierung oder Kontextualisierung der Werke; selbst der Katalog gab über die Primärdaten zu Künstler, Titel und Technik hinaus keinerlei Informationen, die einen Werkkontext hergestellt und damit eine Rezeption erleichtert hätten. Im Vergleich zu den aufwendigen Inszenierungen vieler anderer Biennalebeiträge, wo eine Rezeption durch Vermittlung, durch Kontextualisierung oder thematische und formale Wechselwirkungen unterstützt wird, erinnerte *Behind the White Curtain* an die disparate Erscheinung eines Messestands, der immer wieder neue Ware aus dem Lager hervorzaubert. Die Frage nach der Existenz einer «litauischen Gegenwartskunst», die Mikšys im Einleitungstext zum Motiv seines Projektes erklärte,⁵ hätte sich auf diese Art und Weise beim besten Willen nicht beantworten lassen, selbst wenn man an so etwas glauben möchte.

Während eine Abwägung von Nutzen und Schaden dieser Biennaleteilnahme für 173 litauische Künstlerinnen und Künstler wohl eher offen ausging, war *Behind the White Curtain* für Darius Mikšys selbst ein voller Erfolg: Der litauische «Pavillon» erhielt die Auszeichnung einer «Special Mention» der Biennale, «for its conceptually elegant, and productively ambiguous framing of a nation's art history».⁶

Mikšys hatte alle Register gezogen, die bis heute das Besondere der Biennale Venedig ausmachen: Das Postulat einer «nationalen Repräsentanz» und die damit verbundene Problematik der Künstlerwahl sowie der für sie zuständigen Gremien, die Rückwirkungen dieser Entscheide auf die Kunstszene daheim, die besondere Rolle des Staates als Lenker, Förderer oder Kurator seiner Ausstellung und nicht zuletzt die öffentliche Aufmerksamkeit mitsamt dem grossen Erfolgsdruck, der auf allen Beteiligten lastet und einen lockeren Umgang mit dem System Venedig erschwert.

Die Wahl der Künstler

Von 1888, als der Bundesrat die Eidgenössische Kunstkommission (EKK) ins Leben rief, bis 2011 gehörte die Beschickung der internationalen Ausstellungen, zu denen die Schweiz offiziell und auf diplomatischem Wege eingeladen wird, zu den Kernaufgaben der Kommission; mit Inkrafttreten des neuen Kulturförderungsgesetzes Anfang 2012 wurde die Verantwortung für diese Auslandsauftritte der Schweiz der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia übertragen. Die EKK setzte sich bis Ende 2011 aus neun Fachleuten der Schweizer Gegenwartskunst aus allen Landesteilen zusammen, überwiegend Kunstschaaffende, ausgeglichen nach Geschlecht und Alter – ein guteidgenössisches Konkordanzgremium, möchte man meinen, das stets nach Mehrheiten und Kompromissen sucht. Die Kommission ist aber auch eine Körperschaft, die das Besondere wagen kann, denn auch riskante Entscheide werden von der Gruppe verantwortet und getragen. Und noch ein weiterer Umstand mag die Risikobereitschaft fördern: Die EKK ist ein beratendes Gremium; die Verantwortung für die Entscheide und für ihre operative Umsetzung liegt letztlich beim Bund respektive beim Bundesamt für Kultur (BAK). Die Schnittstelle zwischen Kommission und Administration bildet der Kommissionssekretär, der für die Umsetzung aller von der Kommission empfohlenen Fördermassnahmen zuständig ist.⁷ Die Zusammenarbeit zwischen einer «beratenden Kommission» und einer sowohl operativ ausführenden als auch für die Massnahmen und Projekte de jure verantwortlichen Amtsstelle bedarf in diesem Zusammenhang einer Erläuterung. Eine Besonderheit dieses Systems ist sicher, dass hier zwei Organe einander nicht hierarchisch über- oder untergeordnet, sondern in ihren Kompetenzen parallel gesetzt und ineinander verschränkt werden: Die EKK wird vom Bundesrat ernannt mit dem Auftrag, das BAK in sämtlichen Angelegenheiten der Kunstförderung zu beraten. Diese Beratungen finden in Anwesenheit des Kommissionssekretärs und bei Bedarf weiterer Amtsvertreter statt, die zwar an den Diskussionen teilnehmen können, aber keine Stimmberechtigung besitzen. Die Empfehlungen der

Kommission, wo sie als Jury amtiert, Ankäufe oder Biennalebeschickungen vorschlägt, werden in der Regel ohne Weiteres umgesetzt. Wo dies nicht der Fall ist, müssen handfeste Gründe vorliegen.⁸ Die Kunstkommission trifft ihre Entscheide über die Biennalebeschickungen also unabhängig von Vorstellungen oder Vorschlägen aus Politik und Verwaltung. Das BAK übernimmt die Empfehlungen, setzt sie um und verantwortet sie, kann bei Bedarf aber immer auf das unabhängige Fachurteil einer Kommission verweisen, die in der Kunstszene im Allgemeinen über ein hohes Ansehen und starken Rückhalt verfügt. Diese doppelte Abstützung der Entscheide verwaltungsextern und -intern legitimiert und stärkt sie. So wurde beispielsweise der Entscheid, Thomas Hirschhorn für einen der beiden Schweizer Beiträge zur Kunstbiennale 2011 einzuladen, trotz der politisch belasteten Vorgeschichte im Zusammenhang mit der Ausstellung «Swiss-Swiss Democracy» 2004 im Centre culturel suisse in Paris vonseiten der Politik und der Medien letztlich kaum kritisiert oder angegriffen.⁹

Des Weiteren wird gelegentlich die Vermutung geäußert, die marktmächtigen Schweizer Galerien hätten einen gewichtigen Einfluss auf die Biennaleentscheide. Diese Vermutung ist natürlich nicht abwegig in einer Zeit, in der der internationale Ausstellungsbetrieb ganz wesentlich auf Drittmittelfinanzierung und somit auf die Unterstützung durch finanzkräftige Galeristinnen und Galeristen angewiesen ist. Was die Schweizer Beiträge zur Biennale Venedig betrifft, reduziert sich der Einfluss der Galerien allerdings auf ihren Anteil an der Meinungs- und Urteilsbildung innerhalb des Kunstbetriebes. Denn zum einen verfügen Galeristinnen und Galeristen über keinen Sitz in der Eidgenössischen Kunstkommission, sind also in die Entscheidungsfindungen nicht direkt eingebunden. Zum anderen konnten die Biennaleausstellungen des BAK unter den Voraussetzungen einer ausreichenden Basisfinanzierung realisiert werden, so dass ihre Durchführung, auch wenn private Drittmittel und Sponsorengelder einfließen, letztlich nicht von diesen zusätzlichen Geldern abhing. So wurde die Produktion der Werke zwar in der Regel durch die Künstlerinnen und Künstler respektive ihre Galerien finanziert, die ihre Ausgaben über einen Verkauf der Arbeiten würden decken können. Wo dies aufgrund der Art der Arbeit, der Höhe der Produktionskosten oder wegen fehlender Mittel nicht oder nicht vollständig gewährleistet war, konnte das BAK die notwendigen Produktionsgelder meistens durch Einsparungen in anderen Budgetposten freistellen. Und schliesslich darf man bei solchen Gedankenspielen auch nicht ausser Acht lassen, dass letztlich beide Machtsphären, Politik und Markt, aus unterschiedlichen Gründen eine unabhängige Instanz schätzen, die nicht ihrer Lenkung unterliegt: Die Politik scheut davor zurück, sich über eine inhaltliche Einmischung in die

kulturelle Produktion in etwas zu verstricken, das in seinen Mechanismen nicht ganz verstanden, durchdrungen und kontrolliert werden kann. Der Kunstmarkt wiederum sucht das unabhängige Fachurteil, das sich nicht über finanzkräftiges Marketing kaufen lässt, als Bestätigung, Korrektiv oder Regulativ, das eine gewisse Chancengleichheit herstellt.

Welchen Leitlinien aber folgen Kommissionsmitglieder bei der Wahl der Biennalebeiträge? Die Antwort darauf mag banal erscheinen: Meinungen und Haltungen entstehen systemimmanent, ebenso der Gewinn oder Verlust für die Verantwortlichen. War die Ausstellung beim Fachpublikum ein Erfolg, so wird dies der Fachkompetenz der Entscheidungsträger und ihrer Stellung im Kunstbetrieb gutgeschrieben; ein Misserfolg steht für ihr Versagen.

Repräsentationen

Die Biennale Venedig hat dem Konzept der nationalen Ausstellungsbeiträge – oft «Pavillons» genannt, auch wo es sich nicht um solche handelt – im Verlaufe des 20. Jahrhunderts international zu Erfolg und Verbreitung verholfen. Doch von den zahlreichen Grossanlässen, die bis in die 1980er Jahre auf diesem Modell aufbauten, hält heute praktisch nur noch Venedig am System der nationalen Beiträge fest, wenn auch ergänzt durch die thematischen Ausstellungen der Biennalekuratoren im Zentralpavillon sowie im Arsenal. So gut wie alle anderen internationalen Biennalen – in Istanbul, Sydney, São Paulo etc. – haben sich inzwischen ganz zu thematischen Ausstellungen gewandelt, deren Werkauswahl von Kuratoren oder Kuratorenteams bestimmt wird. Der Grund für die Abkehr von den nationalen Beschickungen dürfte primär in der Tatsache zu suchen sein, dass es nicht (mehr) gelingt, die geladenen Länder auf eine inhaltliche Ausrichtung zu verpflichten, so dass die Existenz eines durchlaufenden thematischen Unterbaus, einer kuratorischen Linie oder Handschrift, eine reine Behauptung bleiben muss. Dies gilt in Zeiten des «curatorial turn» als konzeptuelle Schwäche.¹⁰

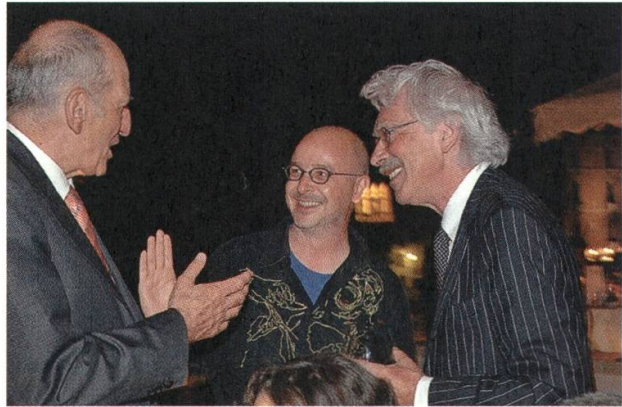
Gegenüber dem Mangel an kuratorischer Kohärenz bringt das Ordnungsprinzip der Länderbeiträge aber auch eine Reihe von Vorteilen mit sich, die wiederum der Grund für sein Fortdauern in Venedig sein dürften. Zum einen darf man davon ausgehen, dass die in den Nationalstaaten selbst vorgenommene Auswahl der Künstler und Projekte gegenüber einer von externen Biennalekuratoren oder indirekt vom Kunstmarkt bestimmten Wahl mindestens ebenso interessante und frische Beiträge produzieren kann wie Letztere. Weiter ist wie schon erwähnt das Nationenmodell der Biennale Venedig ganz wesentlich auch ein Finanzierungsmodell: Alle Länder organisieren und bezahlen ihre Ausstellungen in eigener Verantwor-

tung, was meistens einen bedeutenden finanziellen Beitrag aus den öffentlichen Kulturbudgets mit einschliesst, der es erlaubt, Werke neu zu produzieren und aufwendig zu inszenieren. Demgegenüber fallen öffentliche Subventionen an Ausstellungsbeiträge von Künstlerinnen und Künstlern, die nicht in ihrem Herkunftsland selbst ausgewählt oder kuratiert, sondern von ausländischen Organisatoren eingeladen wurden, in der Regel deutlich geringer aus. Und schliesslich sichert das Konzept der Einladungen an die Länder ein Engagement von offizieller Seite und eine Präsenz vor Ort, die den Eröffnungen in Venedig einen Hauch von Glamour verleiht, wie ihn ansonsten nur die grossen Filmfestivals vorweisen. So werden die Länderbeiträge nicht nur im Kreise der «big shots» des Kunstbetriebes, sondern meistens auch in Anwesenheit hoher Staatsvertreter eröffnet – oft handelt es sich um die Kulturminister oder Botschafter der jeweiligen Länder mit ihrer Entourage. Diese politische «Repräsentanz» ist einmalig in Venedig und wird von keinem anderen Grossanlass der Gegenwartskunst im selben Ausmass erreicht. Man darf die politische Bedeutung der Kunstbiennale deswegen nicht überbewerten; die Anwesenheit der hohen Politik vor Ort dürfte in vielen Fällen ebenso der Lagunenstadt und ihren kulturellen Attraktionen geschuldet sein wie der staatspolitischen Notwendigkeit. Und doch ist die Biennale einer der wenigen Anlässe, an denen sich Staatspolitiker offiziell und unter positiven Vorzeichen mit der Gegenwartskunst auseinandersetzen, ja sie zum Stolz des Landes loben und ehren. Aus solchen Situationen kann etwas entstehen. Was die Schweiz anbelangt, dürfte Pascal Couchepin der erste Bundesrat gewesen sein, der trotz Sommersession des Parlamentes jeweils zur Eröffnung der Biennale nach Venedig reiste (Abb. 4 und 5). Er begründete damit eine junge Tradition, die sein Nachfolger Didier Burkhalter 2011 fortführte; bei dieser Gelegenheit brachte er gemeinsam mit Thomas Hirschhorn die schon erwähnte Affäre von 2004 symbolisch zum Abschluss (Abb. 6).

Die Repräsentanz spielt in Venedig auch aufseiten der Künstlerinnen und Künstler eine Rolle, die in der verbreiteten Formulierung mitschwingt, dass sie ihr Land «vertreten». Der Gedanke, ein Künstler könnte in respektive mit seiner Arbeit sein Land vertreten, erscheint im Zeitalter des «global contemporary» sehr anachronistisch.¹¹ Und doch hat er offenbar seinen Reiz. Rezensionen von der Biennale Venedig lesen sich immer wieder wie die Berichte von internationalen Sportereignissen: Jedes Land hat seine Spieler auf dem Feld, mal top, mal Flop. Die sporadischen Versuche, das scheinbar überholte System zu konterkarieren, wie beispielsweise die Wahl des Briten Liam Gillick für den deutschen Pavillon zur Biennale 2009 einer war, wirken oft etwas verkrampft und sorgen für Unmut. Hierbei mag das Finanzierungsmodell der Biennale, das von den öffentlichen Subventionen der teil-



4 Bundesrat Pascal Couchepin 2003 an der 50. Biennale von Venedig in der Installation *Fallender Garten* von Gerda Steiner und Jörg Lenzlinger in der Kirche San Staë



5 Bundesrat Pascal Couchepin im Gespräch mit Stefan Banz und Friedrich Kittler, 50. Biennale von Venedig, 2003 (Foto: Bruno Torricelli)

nehmenden Länder abhängt und somit konkrete Verpflichtungen gegenüber dem heimischen Umfeld schafft, eine Rolle spielen. Erfolgreich dürfte der Wettkampf der Nationen aber vor allem deshalb sein, weil er ein «Wir-Gefühl» produziert, weil er Spass macht.

Nun «vertreten» die Künstlerinnen und Künstler, die in den nationalen Pavillons ausstellen, natürlich nicht a priori ihr Land, sondern sie stehen in erster Linie für die Kunstszene ihres Landes. Das Biennalepublikum darf davon ausgehen, dass in den Pavillons künstlerische Positionen gezeigt werden, die gemäss Fachurteil der Auswahlgremien oder der verantwortlichen Kuratorinnen und Kuratoren zum Besten und Interessantesten gehören, was der Kunstbetrieb des jeweiligen Landes aktuell vorzuweisen hat. Es ist an erster Stelle die «Qualität» einer künstlerischen Position im internationalen Vergleich, die die Auswahl bestimmt, nicht ihre thematische oder formale Ausrichtung. Und doch schwingt die Frage nach der «Swissness» eines Schweizer Biennalebeitrages im Hintergrund latent mit, weniger im Falle der Einzelpositionen, öfter hingegen bei den thematischen Gruppenausstellungen.

Nationale Themen

Bruno Giacometti konzipierte 1951 den neuen Schweizer Pavillon in den Giardini dergestalt, dass das Raumprogramm mit den Sälen für Malerei, Grafik und Skulptur die parallele Präsentation mehrerer künstlerischer Positionen nicht nur erlaubte, sondern geradezu einforderte. Tatsächlich wurde der Pavillon bis Anfang der 1980er Jahre immer mit Arbeiten mehrerer Künstler bespielt. Gelegentlich ent-



6 Thomas Hirschhorn erläutert Bundesrat Didier Burkhalter und seiner Frau Friedrun Sabine die Installation *Crystal of Resistance* im Schweizer Pavillon, 54. Biennale von Venedig, 2011 (Foto: Niklaus Stauss, Zürich)

schied sich die EKK in ihrer Auswahl für eine formale Klammer nach «Schule» oder Richtung, so in den Biennalebeiträgen von 1956 und 1958 zu den Schweizer Vertreterinnen und Vertretern der «abstrakten Kunst».¹² Sonst aber wurde die Auswahl nicht von thematischen oder formalen Leitplanken bestimmt, sondern von der Aktualität und Bedeutung der Künstlerinnen und Künstler im jeweiligen Moment. Kuratierte Themenausstellungen, wie sie ab den 1960er Jahren durch Akteure wie Harry Szeemann als neues Format in den Ausstellungsbetrieb Eingang fanden, zog die Kommission hingegen lange Zeit nicht in Betracht. Als ersten Versuch in diese Richtung darf man wohl die Schweizer Gruppenausstellung von 1976 betrachten. Die Biennaleorganisatoren hatten die Vertretungen der Länderpavillons vorgängig zu einem grossen Treffen eingeladen, das zum Ziel hatte, der Biennale durch die Setzung aktueller Themen zu mehr gesellschaftlicher Relevanz zu verhelfen. Beschlossen wurde letztendlich, dass sich alle Beiträge relativ frei dem Thema «L'ambiente fisico» / «Environment» widmen sollten.¹³ Die Kommissionsmitglieder Willy Rotzler, Jean Ellenberger und Manuel Pauli stellten in der Folge eine experimentelle Schau mit Beiträgen verschiedener Kunsthochschulen und Künstlergruppen zusammen. Willy Rotzler selbst bezeichnete den Versuch, junge Schweizer Künstler auf die vorgegebene Thematik einzuschwören, im Katalog als «gescheitert».¹⁴ Danach kam das Thema der Gruppenausstellungen innerhalb der Kommission erst zur Kunstbiennale von 1999 wieder auf. Erneut sollte mit John M Armleder ein Kommissionsmitglied die Ausstellung kuratieren. Armleder lud Pipilotti Rist, Thomas Hirschhorn, Ugo Rondinone und Silvie Fleury in den Pavillon ein, aber auch diese

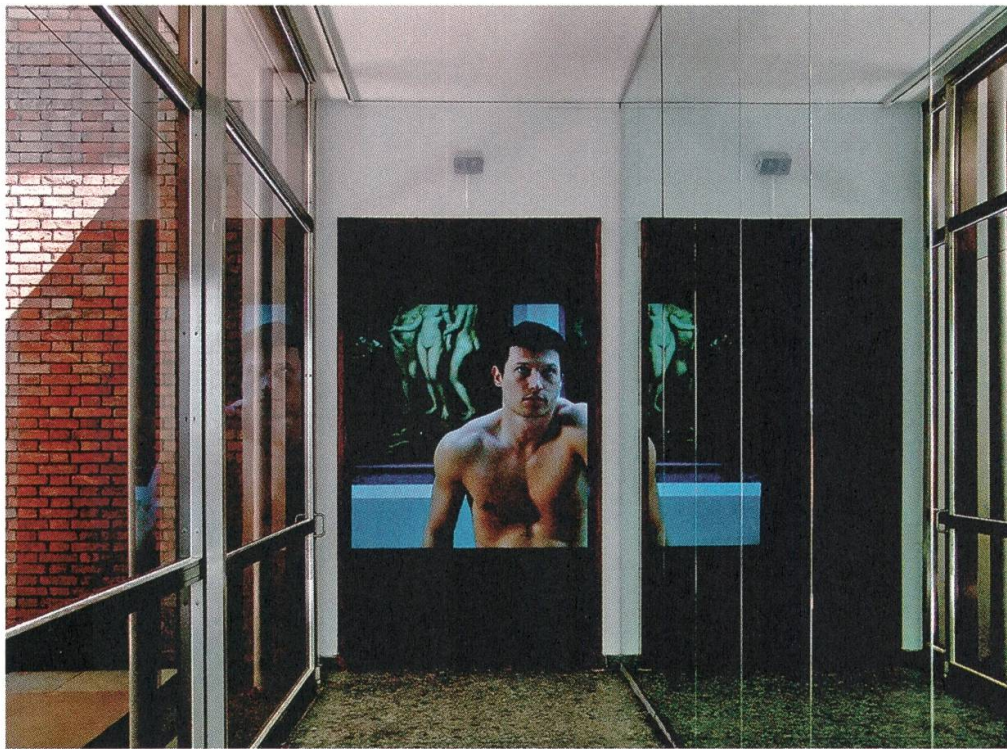
Unternehmung stand unter einem schlechten Stern und wurde in letzter Minute abgeblasen respektive durch die Einzelausstellung mit Roman Signer ersetzt. Einen neuen Anlauf nahm die Kunstkommission gleich im Jahr darauf, im etwas entspannteren Umfeld der Architekturbiennale. Auf ihre Empfehlung wurde der Kurator Harm Lux mit einer Gruppenausstellung zum Biennalethema «Less Aesthetics, More Ethics» beauftragt. Unter dem Eindruck der Vorarbeiten zu den «Expo.02»-Arteplages wünschte sich die Kunstkommission von Harm Lux explizit einen symbiotischen Auftritt von Kunst und Architektur. Harm Lux, der zuvor im Team von Pipilotti Rist für die «Expo» gearbeitet hatte, versammelte eine Gruppe jüngerer Schweizer Kunstschafter und Architekten um sich: relax (Chiarenza, Hauser, Croptier), Bob Gramsma, Gerda Steiner und Jörg Lenzlinger, Christoph Büchel sowie die Architekten Marco Koeppel/Carlos Martinez und Markus Wetzler. Das Projekt litt anfänglich etwas unter der Diskrepanz zwischen den Wunschvorstellungen des Kurators und dem sehr limitierten Zeit- und Geldbudget,¹⁵ aber insgesamt gelang der Gruppe in der engen Zusammenarbeit vor Ort ein überzeugender Beitrag zum Thema Migration und Immigrationspolitik, der nicht nur das Generalthema der Biennale traf, sondern auch grosse Beachtung in der Presse fand. Harm Lux distanzierte sich in seinem Text zur Ausstellung einige Male dezidiert von der «auf Selbstdarstellung der Nationen fussenden Struktur der Biennale» mit ihren Pavillons als Zeichen «für die Macht und den Reichtum des Abendlandes».¹⁶ Dennoch entkam er dem Paradigma der nationalen Selbstdarstellung letztlich selbst nicht: «Der Schweizer Pavillon sollte so gestaltet werden, dass er als (europäische) Insel fungiert und dem Klischee der Schweiz als Paradies im Herzen Europas entspricht [...]»,¹⁷ schrieb er zum ersten Projektentwurf. Auch das schliesslich realisierte Projekt, das einen Zugang zum Pavillon von ausserhalb der Giardini einrichtete, den Hauptsaal mit rassistischen Graffitis ausstattete, den Ausgang aus dem Pavillon in die Giardini hingegen versperrte, wurde allgemein als Kommentar auf die «Doppelmoral eines Wohlstandslandes» und somit auf ein aktuelles Thema der Schweizer Migrationspolitik gelesen (Abb. 7).¹⁸

Nachdem Hans Ulrich Obrist der Einladung, ein kuratorisches Konzept für eine Schweizer Gruppenausstellung 2001 oder 2003 zu entwerfen, nicht nachgekommen war, wurde der Faden erst zur Biennale 2005 wieder aufgenommen. Treibende Kraft war das Kommissionsmitglied Stefan Banz. Sein Vorschlag, für eine Ausstellung im Pavillon Gianni Motti, Shahryar Nashat, Marco Poloni und Ingrid Wildi einzuladen, wurde von der Kommission gutgeheissen und die Beiträge entstanden unter seiner kuratorischen Leitung. Das Ausstellungskonzept, das Stefan Banz unter den Titel «Shadows Collide With People» stellte,¹⁹ setzte die Tatsache,

- 7 «Sneak Preview», Ausstellung der Schweiz zur 7. Architekturbiennale Venedig, 2000, kuratiert von Harm Lux (Foto: Niklaus Stauss, Zürich)



das alle beteiligten Künstlerinnen und Künstler zur Schweizer Kunstszene zählten und eine migratorische Biografie aufwiesen, in eine Frage nach der Identität in einer multikulturellen und vielsprachigen Welt um. Auch dieses Konzept tendierte wie dasjenige von Harm Lux von Anfang an zur nationalen Selbstbefragung: «Was ist das Konzept, der gemeinsame Nenner einer Gruppenausstellung, die als Repräsentanz einer Identität, eines Landes auftritt? [...] «Shadows Collide With People» ist eine Idee der Verschiedenheit, der Vielsprachigkeit – als Abbild unseres Landes, unserer Identität, unserer Staatsbürgerschaft, unserer Freundschaft, unserer Toleranz», erläuterte Stefan Banz im Preetext. Er brachte also erneut das Thema Migration und Identität im Zentrum Europas zur Sprache, das wie kein anderes die politische Diskussion der letzten Jahrzehnte dominiert hatte. Allerdings zeichnete Stefan Banz ein Gegenbild zur hermetisch abgeriegelten, fremdenfeindlichen Insel



8 «Shadows Collide With People», Schweizer Ausstellung zur 51. Biennale von Venedig, 2005, kuratiert von Stefan Banz. Blick in die Skulpturenhalle mit der Videoarbeit *The Regulating Line* (2005) von Shahryar Nashat

der Glückseligen, die Harm Lux fünf Jahre zuvor im Namen der Schweiz inszeniert hatte. Seine Schweiz hat sich tapfer in einer globalisierten Gegenwart eingerichtet (Abb. 8).

Das neue Venedig

Es mag als eine besondere Wendung des Schicksals erscheinen, dass die kulturelle Selbstvergewisserung der Nationen ausgerechnet an einem Ort stattfindet, dessen historische Identität gerade einen rasanten Umbau durchläuft. Die Agonie des alten Venedig wurde viel beschrieben und beklagt: Bei einem stetig schrumpfendem Einwohnerbestand von aktuell 60 000 Personen empfängt die Stadt in ihrem historischen Zentrum bis zu 170 000 Touristen täglich, insgesamt 21 Mio. Besucherinnen und Besucher pro Jahr. Venedig sei «Migropolis» – so Wolfgang Scheppe in seiner umfangreichen Studie²⁰ –, eine der ganz grossen Drehscheiben der Freizeitindustrie, ikonisch, migratorisch, einseitig in ihrem Potenzial und ihren Perspektiven, und in dieser Einseitigkeit extremer noch als Las Vegas, ihr vielzitiertes Pendant in der Wüste Arizonas. Denn wo Las Vegas für seine Bewohner noch als Stadt funk-

tioniert, mit Geschäften für den täglichen Lebensbedarf, mit Wohnraum, Schulen, Banken und Handel, mit Theater, Kino und Konzerten, muss die Bevölkerung Venedigs für die alltäglichen Bedürfnisse des Lebens immer mehr auf die Terra ferma ausweichen. Doch so wie Robert Venturi, Scott Brown und Steven Izenour vor vierzig Jahren den geschmähten Las Vegas Strip zum Prototyp einer symbolistischen Moderne aufwerteten, entwickelt auch Venedig eine neue Identität, die man dereinst positiv lesen wird. Dabei scheint eines klar: Venedig bleibt auch als Migropolis die grosse Schaubühne der Kunst und Geschichte. Für die Gegenwartskunst ist dies eine Herausforderung, eine *Mise-en-abîme* sozusagen an einem zugleich idealen und unmöglichen Ort: Ideal, weil die «Welthauptstadt der Kunst» in der Ausstellung ihre ureigene Bestimmung zu finden scheint. Unmöglich, weil der Kunst hier das Gegenüber entschwindet, das urbane Leben in seiner spezifischen Form als Verhältnis, Spiegel oder Reibungsfläche. Aber vielleicht macht gerade dieser Umstand die Biennale Venedig zur idealen Plattform für die Projektionen einer singulären Identität.

Rein als nationale Leistungsschauen verstanden, gehören die Länderbeiträge der Biennale Venedig tatsächlich in eine vergangene Zeit. Als Gelegenheit hingegen, Kunst, kulturelle Selbstbefragung und aktuelle Politik zueinander in Bezug zu bringen, und zwar zu einem Anlass, der tatsächlich Protagonisten aus Kunst, Kultur und Politik verbindet, ist die Biennale Venedig weiterhin eine einzigartige und wertvolle Plattform. Wahrscheinlich möchte man sich den Reigen der nationalen Nabelschau nicht allzu häufig wünschen, aber alle zwei Jahre in Venedig kann er seinen Platz haben.

1 *Gloria. Allora & Calzadilla*, mit Beiträgen von Lisa D. Freiman, Carrie Lambert-Beatty, Yates McKee, Ausst.-Kat. des US-amerikanischen Beitrags [La Biennale di Venezia, 54], München/New York: Indianapolis Museum of Art/DelMonico Books, 2011.

2 «It [the exhibition] attempts to bring together and display a symbolic exhibition curated by a modern state and turn it into a real exhibition and national archive». Darius Mikšys/Kęstutis Kuizinas, *Behind the White Curtain*, Ausst.-Kat. des litauischen Beitrags [La Biennale di Venezia, 54], Vilnius: Contemporary Art Center, 2011, S. 409.

3 «Ironically, it becomes obvious that the need for deeper self-reflection requires us to use

the format and platform of the Venice Biennale just to answer some, as it were, exclusively local questions that are relevant only to ourselves», kommentierte der Kurator der Ausstellung Kęstutis Kuizinas die Diskussion des Projektes im Vorfeld der Ausstellung, ebd., S. 413.

4 «Kęstutis Kuizinas in conversation with Darius Mikšys about the structure of this book and other issues relating to the Venice project», ebd., S. 410–415.

5 Ebd., S. 409.

6 Pressemitteilung der Biennale Venedig vom 4.6.2011, gemäss Homepage der Biennale, www.labiennale.org.

7 Der Autor dieser Zeilen amtete ab 2001 als

- Sekretär der EKK und hatte gemeinsam mit Urs Staub, der die Sektion Kunst und Design im BAK bis Mitte 2010 leitete, die kuratorische Verantwortung für die meisten offiziellen Beiträge der Schweiz zur Biennale von Venedig.
- 8 So wurde beispielsweise 2002 der Vorschlag für den Ankauf der Arbeit «Dommages collatéraux» von Gianni Motti in die Bundeskunstsammlung so lange ausgesetzt, bis ein hängiger Urheberrechtsstreit um diese Arbeit geklärt war. Vgl. Protokoll der 449. Sitzung der EKK vom 13.12.2002.
 - 9 Vonseiten der Bundespolitik formulierte einzig der Vorstoss von Nationalrat Jacques Neiryneck offene Kritik an der Wahl Hirschhorns. Er blieb allerdings ohne Echo. Vgl. *Amtliches Bulletin* des Nationalrates vom 14.06.2011, Fragestunde; Frage Neiryneck Jacques, Thomas Hirschhorn an der Biennale in Venedig, <http://www.parlament.ch/ab/frameset/d/n/4819/357525/d_n_4819_357525_357631.htm>, Zugriff 28.3.2012.
 - 10 Zum «curatorial turn» vgl. Paul O'Neill, «The curatorial turn. From practice to discourse», in: Judith Rugg/Michèle Sedgwick (Hrsg.), *Issues in curating contemporary art and performance*, Bristol/Chicago: Intellect Books, 2007, S. 13–28.
 - 11 *The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989*, Ausst.-Kat. ZKM, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, 17.9.2011–5.2. 2012.
 - 12 Vgl. Marguerite und César Menz-Vonder Mühl, «Zwischen Kommerz, Kompromiss und Kunstvorstellung. Die Präsenz im Ausland», in: *Der Bund fördert, der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes*, hrsg. vom Bundesamt für Kulturpflege, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus Aarau, 1.10.–13.11.1988, Baden: Lars Müller, 1988, S. 53–63, insbes. S. 60.
 - 13 Als Vertreter der Schweiz nahm Willy Rotzler an der Veranstaltung teil. Er verfasste einen Bericht, der dem Protokoll der 279. Sitzung der EKK vom 16. Juni 1975 als Beilage angehängt wurde.
 - 14 *Schweiz. 37. Biennale von Venedig 1976*, Ausst.-Kat. des Schweizer Beitrags im Schweizer Pavillon und an anderen Orten in Venedig [La Biennale di Venezia, 37], 14.7.–10.10.1976. Vgl. 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 Jubiläumstiftung der Credit Suisse, Bern/ Zürich: Benteli, 2006, S. 157–163, insbes. S. 160.
 - 15 Vgl. *Dutyfree *useme* / Humanity Urban Planning Dignity / sneak preview*, Publikation zur 7. Architekturbiennale Venedig 2000, Sulgen/Zürich: Niggli, 2000.
 - 16 «Der Weg zur Ausstellung», ebd., o. S.
 - 17 Ebd.
 - 18 Ewa Hess, «Rassistische Witze an der Wand. Der Schweizer Pavillon schockiert an der Architekturbiennale in Venedig», in: *Sonntagszeitung*, 25.6.2000, S. 65.
 - 19 Zitat nach dem gleichnamigen Pop-Album von John Frusciante. Zur Ausstellung siehe den Beitrag von Edith Krebs im vorliegenden Band.
 - 20 Wolfgang Scheppe (Hrsg.), *Migropolis. Venice: atlas of a global situation*, 2 Bde., Ausst.-Kat. Fondazione Bevilacqua La Masa, Venedig, 8.10.–8.12.2009, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.