

Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Band: 114 (2012)
Heft: -: Künstler in Bewegung = Artistes en mouvement = Mobilità degli artisti
= Artists on the move

Artikel: Globiennalisierung : Die Kunstbiennalen nehmen mit der Globalisierung
Fahrt auf - und ankern heimlich in der Moderne = Globiennalisation =
Biennalizzazione globale
Autor: Scheller, Jörg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-623572>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

GLOBIENNALI- SIERUNG

Die Kunstbiennalen nehmen
mit der Globalisierung Fahrt auf –
und ankern heimlich
in der Moderne

Jörg Scheller

16

Wer sich mit Kunstbiennalen beschäftigt, kommt nicht umhin, sie vor einem spezifischen historischen Hintergrund zu verorten: der Modernisierung Europas und Amerikas und der Globalisierung. Es ist eine Binsenweisheit, dass die westliche Moderne das Zeitalter der Mobilität sei. Zwar waren Menschen und Güter immer schon – und stärker als oft vermutet – in Bewegung, von den Jägern und Sammlern der Vorgeschichte über die Baumeister des Mittelalters bis hin zu den Entdeckern der Neuzeit. Doch erst das Viergespann aus Aufklärung, Säkularisierung, Industrialisierung und Kapitalismus hat zur Mobilität nicht nur der privilegierten Einzelnen, sondern zu der der Massen geführt, soziale und ökonomische Mobilität inbegriffen. Die heutige Globalisierung ist der vorläufige Kulminationspunkt jenes langwierigen Prozesses, über den es im *Kommunistischen Manifest* von Karl Marx und Friedrich Engels (1847/48) treffend heißt: «Alles Ständische und Stehende verdampft.»

Dieser viel zitierte und häufig fehlgedeutete Satz, mit dem Marx und Engels de facto einen Lobgesang auf den Kapitalismus als Wegbereiter des Sozialismus anstimmten,¹ verdichtet die konkreten wie die metaphorischen Grundbausteine der dynamisierten Moderne. Etwa die Auflösung der Ständegesellschaft hin zu einer durchlässigeren

Gesellschaft der funktionalen Differenzierung. Oder die intensiviert Zirkulation von Wissen, Waren und Menschen – umwoht vom Dampf aus Maschinen und Rauch aus Fabrikschornsteinen. Der moderne Mensch, wie beispielsweise Le Corbusier ihn imaginierte, lebt «wie auf einem Ozeandampfer», ist «dauernd unterwegs» und wirkt «dennoch entspannt und gepflegt». Dem Russ der Industriemoloch setzt er «Tabakduft und Eau de Toilette» entgegen – «olfaktorische Zeichen, daß sich voranstürmende Dynamik mit gepflegter Eleganz paart».²

Auch die Künstler gerieten mit der Modernisierung in Bewegung. Sie verwandelten sich von *embedded artists* an den Fürstenhöfen und kanonhörigen Akademiemitgliedern in freischaffende *artistic entrepreneurs*, deren größtes Kunststück darin bestand, eine nicht existierende Nachfrage solange zu bedienen, bis sie tatsächlich existierte. So traten die Künstler eine Reise ins Offene an, bei welcher der freie Markt einen neuen Ozean bildete.

Besinnt man sich auf das althochdeutsche Verb «rīsan» als Wurzel des Substantivs «Reise», so ergibt sich eine interessante Etymologie jenes global vernetzten und global reüssierenden «Reisekünstlers», der den modernen Hochgeschwindigkeitstourismus mit Ausprägungen wie *island hopping* um *residency collecting*, *price fishing* und *grant amassing* bereichert hat. «Rīsan» nämlich kann sowohl «aufgehen» als auch «untergehen» bedeuten. Die Geschichte der Künstler der Moderne ist in diesem Doppelsinne eine Reise, die einerseits als Aufstieg (Autonomie, Freiheit, Internationalität), andererseits als Abstieg (Entwurzelung, Orientierungslosigkeit, Beliebigkeit) interpretiert werden kann – und so auch interpretiert wurde. Wie üblich liegt die Wahrheit in der Mitte, präziser gesagt an einem Punkt, den Paul Virilio treffend als «rasenden Stillstand» bezeichnet hat: dreht der Fortschrittsmotor immer auf Hochtouren, sind Überhitzung, Stagnation und implizit Konservatismus die Folge. Auf dem Gipfel der Beschleunigung warten Folklore, Ritualen, Wellness und Hochzeiten in Weiß. Und wenn der Fortschrittsglaube selbstgerecht wird, kippt er zurück in die Mythologie, wie Horkheimer und

Adorno gezeigt haben.³ Bruno Latour hat es auf den Punkt gebracht: «Wir sind nie modern gewesen.»⁴

Die für die Moderne typische Gleichzeitigkeit von Raserei und Stillstand, von Fortschritt und Regression, von Aufklärung und Mythos, setzte sich in konzeptueller Form in der Postmoderne fort und hat ihre symbolische Form im Ausstellungsformat der Kunstbiennalen gefunden – wie kaum ein zweites Phänomen des Kunstbetriebs sind diese auf temporäre Permanenz und permanente Temporalität angelegt. Wie Ozeandampfer legen sie in den Häfen der Städte an, laden die Landbewohner zu einer Party an Deck ein, und verschwinden wieder am Horizont. In zwei Jahren werden sie zurück kehren. An Bord befinden sich nicht nur Kunstwerke, sondern auch leibhaftige Künstler, die für *opening ceremonies, talks, workshops, lectures, performances* und *interviews* bereit stehen.

Dass die zeitweilige Präsenz der Künstler am Ausstellungsort zum guten Ton im Kunstsystem gehört, ist ein Beleg für die Schlüssigkeit von Latours These – der Reisekünstler von heute beerbt gewissermaßen das «Reisekönigtum»⁵ des Mittelalters, dessen Prinzip darin bestand, den Herrscher möglichst vielen seiner Untertanen in corpore vor Augen zu führen. Es genügte nicht, symbolische Herrschaft durch Bilder auszuüben. Wer die Macht verkörperte, musste auf Reisen gehen, um die Realpräsenz seiner Macht zu demonstrieren. Auf vergleichbare Weise begnügt sich die heutige Mediengesellschaft nicht damit, die Werke der Künstler zu kontemplieren, sondern verlangt nach den Künstlern selbst – sei es in Form einer *homestory* in einem Kunstmagazin oder besser noch in Form eines Auftritts vor Publikum, was zu einer beachtlichen Zahl von *collateral events* gerade bei Biennalen geführt hat.

Kunstbiennalen fungieren als Museen auf Zeit und spiegeln durch ihre widersprüchlichen Aufgaben zwischen Kritik und Kommerz, Globalisierung und Glokalisierung, Stadtmarketing und Kunstautonomie nicht nur die Dialektiken von Moderne und Postmoderne, sondern mehr noch den Geist der Post-Postmoderne – was nahelegt,

dass die drei keine Gegensätze, sondern Abschnitte eines Kontinuums sind. Post-Postmoderne meint hier die Zeit nach dem Fall der Berliner Mauer, als sich das *anything goes!* der Postmoderne in ein *ANYTHING goes!* verwandelte: «Die Kunstszene [nach 1989, Anm. JS] ist mit einer Kunstproduktion konfrontiert, in der es keine dominierenden Richtungen mehr gibt. Die Globalisierung zieht die Aufmerksamkeit auf die aktuelle Kunst ferner Länder. Es ist das Ende der Westkunst. Eine Zeit der Verunsicherung und der Orientierungslosigkeit.»⁶

Wie um der gerade zitierten «Verunsicherung» wenigstens auf institutioneller Ebene entgegenzuwirken und die Unübersichtlichkeit durch ein identitätsstiftendes Begriffs-Branding zu kompensieren, ist die Zahl der Kunstbiennalen-Neugründungen nach 1989 weltweit exponentiell angestiegen. In den 1980er Jahren wurden ca. 15 Biennalen gegründet, in den 1990ern ca. 30, in den Nuller-Jahren bereits über 50 (wohlgemerkt: bestehende Biennalen nicht miteingerechnet).⁷ Gemeinsam haben diese Veranstaltungen einzig das Label «Biennale», ein meistens globales Teilnehmerprofil und den zweijährlichen Rhythmus. Dahinter können sich ganz unterschiedliche Motive verbergen – von einer lokalen, chaotischen Graswurzelinitiative wie der *Mediations Biennale* im polnischen Poznań, bis hin zum Kunstspektakel unter staatlicher Obhut wie der *Shanghai Biennale*.

Das Museum, das die Künstler der frühen Moderne zunächst beherbergt hatte, war bereits in seinen Anfangstagen ein Anachronismus gewesen. Ein Sehnsuchtsort für die hartnäckigen Platoniker des materialistischen Bürgertums, die ein wenig Ewigkeit im irdischen Reich der Trends und Moden schnuppern wollten. Insofern ist es nur konsequent, dass das Museum heute seinen altertümlichen Ruf verloren hat und zu einem schmerzhaften Spagat zwischen Elitekultur und Bildungsauftrag einerseits, der Öffnung zu Modenschauen, Clubnights und sonstigen Spektakeln andererseits gezwungen ist. Biennalen stehen in ihrer Adoleszenz und haben dieses Problem nicht. Sie müssen nicht nur einen Kanon verfesti-

gen, sondern können diesen zwanglos mitgestalten – und sei es nur, um ihn bei der nächsten Ausgabe wieder verpuffen zu lassen. Carlos Basualdo hat das Biennale-Prinzip treffend als «The Unstable Condition» bezeichnet.⁸

Deshalb werden auf den globalen Biennalen nicht nur Kunst-Stars und -Celebritys präsentiert. Das wäre aufgrund der bevorzugt überbordenden Teilnehmerlisten auch kaum möglich. Man begegnet stattdessen vielen weitgehend unbekannt Namen, bevorzugt aus ehemals «peripheren» Regionen des Kunstsystems wie beispielsweise Afrika, oder aber vernachlässigten Talenten von nebenan. So heißt es bei der 2012 gegründeten *Los Angeles Biennale*: «The biennial features works by artists from the L.A. region, with an emphasis on emerging and under-recognized artists».⁹

18

Neben dem «Bekannt-Sein» als Grundprinzip des Starkults, aber auch des klassischen Museumsprinzips, hat sich das «Bekannt-Werden» und «Bekannt-Machen» als integraler Bestandteil der Popkultur wie auch der Gegenwartskunst etabliert (Stichwort: *Casting-Shows*). Dafür eignet sich ein flexibles, dynamisches Format wie Kunstbiennalen zweifelsohne am besten, entfallen hier doch museale Aufgaben wie «sammeln» oder «bewahren». Warteten Biennalen nur mit einem Defilee etablierter Positionen auf, würden sie ihren Wünschelrutencharakter einbüßen, der den Besuchern Goldgräberstimmung verheißt. So wurde selbst bei der 54. *Biennale di Venezia* grossen Wert auf die Feststellung gelegt, dass ein Drittel der Ausstellenden unter 35 Jahre alt und somit noch nicht kanonisiert sei. Je wolkiger dabei die Ausstellungs-Motti (etwa *Making Worlds* oder *ILLUMInazioni*) und je internationaler die Künstlerinnen und Künstler, desto geringer das Risiko für Veranstalter wie auch Besucher – es wird schon für jeden etwas dabei sein.

Bemerkenswert ist, dass viele jener weltweit verstreuten Biennalen, die ich hier als «Globiennalen» bezeichnen möchte, in ihren jeweiligen Namen einen expliziten Anachronismus tragen. Erwartbar wäre, dass sich die jungen Festivals «biennials»

nennen, nicht jedoch das italienische Wort *Biennale* verwenden. Doch so einfach ist es nicht. Ob *Bucharest Biennale*, *Mediations Biennale*, *Marrakech Biennale*, *Shanghai Biennale* oder *Biennale of Sydney* – wissentlich oder unwissentlich rekurren die vermeintlich so zeitgemäss-avancierten Globiennalen auf die als konservativ geltende und – vor allem aufgrund ihrer von den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts entlehnten Nationalpavillons – museal wirkende Mutter aller Kunstbiennalen, die *Biennale di Venezia*.

Im Jahr 1895 war mit der bis heute bedeutendsten Kunstbiennale eine janusköpfige Ausstellungsalternative zum Museum in Erscheinung getreten. Gekonnt befriedigte sie sowohl das Bedürfnis nach Kontinuität als auch das nach Wandel, Abwechslung und Innovation. Fest verankert in der venezianischen Politik und Wirtschaft, pflegte sie in ihren Anfangstagen einen gemässigt modernen Charakter zwischen Salonkunst und Impressionismus, nur zögerlich öffnete sie sich später der Avantgarde. Richtig avantgardistisch ging es in Venedig eigentlich erst nach dem Zweiten Weltkrieg zu, als die Avantgarde dabei war, selbst zur Salonkunst des Westens zu werden. Auf diese Weise verkörperte die *Venedig Biennale* stets einen Kompromiss zwischen Tradition und Fortschritt, den sie sich bis heute bewahrt hat. Denn im Gegensatz zu jüngeren, weit aus geschichtsferneren und homogeneren *large scale exhibitions* ist die *Venedig Biennale* ein Themenpark verräumlichter Geschichte. Wer sie durchwandert, erfährt nicht nur post-postmoderne Simultaneität, sondern auch jene Sukzession, welche erst zu dieser geführt hat. Wenn das Kino, wie Michel Foucault in seinem Aufsatz über die Heterotopien geschrieben hat,¹⁰ die Macht besitzt, heterogene Ortsräume zusammen zu führen, so lässt sich analog dazu argumentieren, dass die *Venedig Biennale* heterogene Zeiträume zusammen führt, nämlich drei Stadien der modernen Ausstellungsgeschichte.

Das erste und älteste Stadium bilden die anachronistisch wirkenden Länderpavillons in den *giardini*, Relikte einer Zeit, als Carl Schmitt den Nationalstaat noch unter den Vorzeichen einer

rigiden Freund-Feind-Unterscheidung idealisieren konnte. So überkommen dieses Denken der Moderne auch sein mag, es muss doch daran erinnert werden, dass ungeachtet der Hochkonjunktur des Supranationalen heute mehr (formelle) Nationalstaaten existieren als jemals zuvor. In diesem Sinne stellt sich das Pavillonsystem als ungeplantes Hybrid heraus, eminent altmodisch und futuristisch zugleich. Selbst wenn einige ihre Gestalt nicht signifikant geändert haben, sind die Pavillons heute nicht mehr dieselben. Konzipiert waren sie als Leuchtfener des Nationalen, nun erhellen sie eher die Widerborstigkeit des Lokalen gegen universalistische Tendenzen.

Das zweite Stadium, die Ära von Postkolonialisierung und Postmoderne, ist der Topographie der *Venedig Biennale* seit 1999 – wie immer leicht verspätet – in Form der *Arsenale*-Ausstellungen eingeschrieben. Dieser Kunstparcours, zusammengehalten nur vom symbolischen Band eines allmächtigen Kurators, ähnelt am stärksten den oben erwähnten Biennale-Neugründungen, die nicht länger auf nationale Gliederungsmuster setzen. Im *Arsenale* findet eine konzertierte Öffnung auf das «Andere» der westlichen Moderne statt, wird der enge Rahmen nationaler Selbstdarstellung gesprengt.

Das dritte und aktuellste Stadium wird greifbar im Stadtbild Venedigs – die typisch zeitgenössische Entgrenzung der Ausstellungsräume und die Neukontextualisierung der Kunstwerke in bereits «besetzten» Kontexten wie beispielsweise pittoresken *Palazzi* oder Kirchen. Die *Serenissima* verwandelt sich für die Dauer der *Biennale* in einen Ameisenhaufen der *emerging art nations*, die in einem nicht endenden Strom die «Peripherie» des alten, statischen Zentrums in den *giardini* okkupieren. Damit wird zum einen die Aufmerksamkeit auf das historische Venedig gelenkt und zum anderen auf dialektische Weise sichtbar gemacht, dass die Selbstgenügsamkeit und Selbstgerechtigkeit von *Old Europe* endgültig passé ist.

Somit nivelliert die *Venedig Biennale* die geschichtliche Kontingenz des sie erst ermögli-

chenden Kunstsystems nicht, sondern macht sie durch ihren triadischen Aufbau in Form einer Chronotopie¹¹ anschaulich. Hätte man die «unzeitgemässen» Pavillons abgerissen, wie mitunter gefordert wurde, so wäre die *Biennale* heute wenn nicht gesichts-, so doch geschichtslos. Dass das vergilbte Label «Biennale» weiterhin die Titeljunger und jüngster Kunstfestivals schmückt, lässt vermuten, dass auch in jener Zeit der Entgrenzung und Hybridisierung, die man gemeinhin «Globalisierung» nennt, eine Rückbindung an die Tradition gesucht wird. Die hartnäckige, alle Kontinente umfassende Verwendung von «Biennale» statt «biennial» oder «bienniale» ist ein Freud-scher Versprecher *par excellence*. Auch wenn die Reise ins Offene führt – auf den Ozeandampfern der zeitgenössischen Kunst liegt der Anker der Moderne noch immer griffbereit.

1 Vgl. Terry Eagleton: Warum Marx recht hat, Berlin: Ullstein, 2011, v.a. S. 75–81.

2 Beat Wyss: Der Wille zur Kunst, Köln: Dumont, 1996, S. 192–193.

3 Vgl. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt am Main: S. Fischer, 2006 (Originalausgabe 1947).

4 Vgl. Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

5 Vgl. John W. Bernhardt: Itinerant Kingship and Royal Monasteries in Early Medieval Germany, 936–1075, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

6 Marie Luise Syring: Im Irrgarten der Kunstkritik, Band 22 der Schriften zur Kunstkritik, hrsg. von Walter Vitt, Edition des Internationalen Kunstkritikerverbandes AICA, Deutsche Sektion, Köln, Deiningen: Verlag Steinmeier, 2012, S. 3.

7 Vgl. Gustavo Grandal Mondero: «Biennialization? What biennialization? The documentation of biennials and other recurrent exhibitions», in: art libraries journal, 37/1, 2012, S. 13–23.

8 Carlos Basualdo: «The Unstable Condition», in: Elena Filipovic/Marieke van Hal/Solveig Øvstebø (Hgg.), The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art, Ostfildern: Hatje Cantz, 2010.

9 Vgl. www.biennialfoundation.org/biennials/los-angeles-biennial-usa/. Letzter Zugriff: 24.08.2012.

10 Vgl. Michel Foucault: Die Heterotopien / Der utopische Körper, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005.

11 Vgl. Mikhail Mikhailovich Bakhtin: «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel», in: Michael Holquist (Hg.): The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin, Austin: University of Texas Press, 2008 (Erstveröffentlichung 1981), S. 84–258.

GLOBIENNALISATION

Les biennales d'art sont considérées comme le format d'exposition contemporain par excellence et partant comme un symptôme de la mondialisation galopante. Le seul fait que le nombre de nouvelles créations de biennales ait explosé dans le monde entier depuis la chute du mur de Berlin le prouve – un phénomène que l'on peut qualifier de « globiennalisation ». A la différence du musée classique avec ses tâches principales « collecte – conservation – recherche – exposition », les biennales se distinguent par un haut degré de souplesse et d'hybridité. Leur principe fondamental de la permanence temporaire et de la temporalité permanente, mais aussi leurs fonctions contradictoires entre sensibilisation et marketing de positionnement reflètent notamment la dialectique de la sensibilisation et de la modernité décrite par Horkheimer et Adorno. A l'ère postmoderne et dans l'actuelle post-postmodernité, elle n'est pas abolie mais élevée à un nouveau rang et encore plus internationalisée. Un lapsus freudien dans la désignation de nombreuses « globiennales » révèle combien elles sont encore enracinées implicitement dans la modernité. Au lieu de se nommer – comme on s'y attendrait – « biennial », de nombreuses globiennales, de Shanghai à Sydney et d'Istanbul à Poznan, se parent toujours de l'appellation italienne « Biennale ». A dessein ou non, elles se réfèrent à la très conservatrice mère de toutes les Biennales, la *Biennale di Venezia*. Par rapport à ses successeurs qui se veulent post-historiques, elle a une bonne longueur d'avance – qui est en même temps un grand pas en arrière. En conservant opiniâtrement l'usage de reliques modernes plutôt douteuses du point de vue de l'éthique telles que les pavillons nationaux dans les *giardini*, la *Biennale di Venezia* n'occulte pas la contingence historique du système artistique qui lui a donné naissance, mais elle présente son « avoir été » en transparence.

• Jörg Scheller

BIENNALIZZAZIONE GLOBALE

Le Biennali d'arte sono diventate il formato espositivo per antonomasia della nostra epoca, e quindi sintomo della globalizzazione incalzante. Ne è la prova il fatto che, dalla caduta del muro di Berlino, il numero di nuove Biennali è cresciuto in modo esponenziale in tutto il mondo – un fenomeno che si potrebbe definire « biennalizzazione globale ». Contrariamente alla missione classica dei musei, le cui funzioni principali sono collezionare – preservare – ricercare – esporre, le Biennali si contraddistinguono per la grande flessibilità e la natura ibrida. Il loro principio di base della permanenza temporanea e della temporaneità permanente, ma anche le loro funzioni dicotomiche fra mediazione artistica e marketing territoriale, ci rimandano non da ultimo alla Dialettica dell'Illuminismo descritta da Horkheimer e Adorno, così come al Modernismo. Nel Postmodernismo e nell'attuale Post-Postmodernismo questa dicotomia non è negata, bensì portata a nuovi livelli e ulteriormente internazionalizzata. Molte biennali globali svelano anche nella loro denominazione quanto siano implicitamente radicate nel Modernismo – quasi fosse un lapsus freudiano. Infatti, mentre tutti si aspettano titoli anglicizzati sul calco di « biennial », molte esposizioni globali – da Shanghai a Sydney e Istanbul, fino a Poznan – continuano a utilizzare il termine italiano di « Biennale ». In questo modo fanno riferimento, volontariamente o involontariamente, alla madre di tutte le biennali, la *Biennale di Venezia*, nota per il suo carattere conservativo. Rispetto ai suoi presunti discendenti post-moderni, essa ha però compiuto un deciso passo in avanti – che al contempo si rivela un passo indietro. Attraverso l'ostinato mantenimento e utilizzo di quei relitti del Modernismo, discutibili a livello etico, che sono i padiglioni nazionali dei *giardini*, la *Biennale di Venezia* non nasconde le contingenze storiche del sistema artistico all'interno del quale è nata; anzi, rende evidente il processo che ha portato alla sua creazione.

• Jörg Scheller