Die Biennale von Venedig : nationale Präsentation und internationaler Anspruch

Autor(en): **Schneemann, Peter J.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **53 (1996)**

Heft 4: **Le cadre national**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-169494

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Die Biennale von Venedig. Nationale Präsentation und internationaler Anspruch

von Peter J. Schneemann

Die Besucher des deutschen Pavillons auf der Jubiläums-Biennale 1995 stehen einer monumentalen Installation gegenüber (Abb. 1). Deren oktogonaler Sockel reicht bis auf Schulterhöhe. Der Blick wird durch ein Gespinst von Zweigen stilisierter Bäume zum Modell eines Zentralbaus geführt. Durch die hohe Sockelzone und den wehrhaften Wald werden die Betrachter auf Distanz gehalten. Es ist eine Distanz, die zur Aussage über die Funktion des oktogonalen Tempelchens als «Museum» gehört. Erst der Blick von der schmalen Galerie des Ausstellungspavillons bietet ein Entkommen aus dieser Zwangsperspektive (Abb. 2). Im Massstab 1:10 entwirft Katharina Fritsch einen fiktiven, idealen Ort, an dem sie ihre eigenen Werke ausstellen möchte. Fritsch hat dieses Modell exklusiv für den Hauptraum des deutschen Pavillons entwickelt und mit einem dreiseitigen Statement kommentiert, das in entwaffnender Naivität die weitreichenden Implikationen der Installation, und gleichzeitig meiner Fragestellung, verdeutlicht[1]. Als Hauptbeitrag eines nationalen Pavillons auf der internationalen Kunstausstellung in den *Giardini* träumt sie von einem kleinen Gralstempel, der in einem Wald von 200 Laubbäumen versteckt läge, unberührt von jeglicher Kunstszene, unschuldig die reine Kunst beherbergend. Rund um das Museum treten die Bäume zurück, so dass ein Freiraum in der Form eines heiligen Sterns entsteht. Im verglasten unteren Stockwerk sollen Skulpturen ihren Platz finden, im oberen, hinter vergoldeten Aussenwänden, die Malerei. Fritsch beschreibt ihr Museum als Zufluchtsort in einem unbefriedigenden Kunstbetrieb und vergleicht ihn mit einem Wallfahrtsort. Wir haben es mit einer Mischgattung von Ausstellungspavillon und Personalmuseum zu tun. Die Ausstellungen sollen während einem bis zwei Jahren stehenbleiben, also keinesfalls flüchtige transitive Aktionen sein. Fritsch entwirft einen idealen Ausstellungsort, der, wie sie selbst bemerkt, einen «speziellen Künstlertypus» bedinge. Vage wird von einer neuen Qualität der Kunst gesprochen, die dem «Chaos» und der «Auflösung» eine «neue Ethik» entgegenzusetzen vermöge. Schlagworte wie «Vermassung», «Anbiederung» oder «Fernsehkünstler» verweisen auf das feindliche Umfeld des kleinen Museums.

Die Installation von Fritsch negiert in denkbar radikaler Weise das Umfeld, für das sie geschaffen wurde. Das grosse Modell des kleinen Museums verweigert sich den Ausstellungsbedingungen der Biennale, die als Rahmen auf die präsentierte Kunst bedeutungsstiftend zurückwirken.

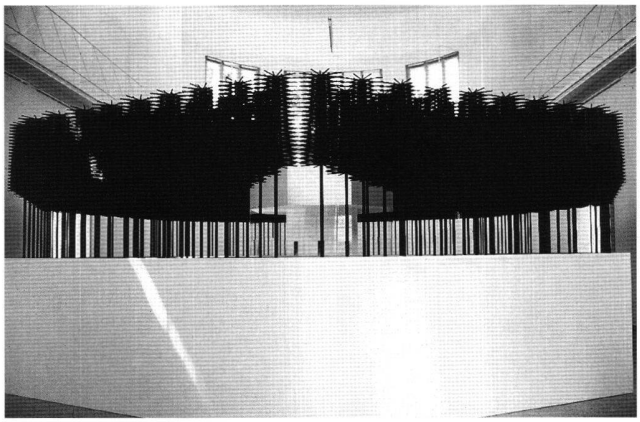

Abb. 1 «Museum», von Katharina Fritsch, Sicht vom Eingang her. Venedig, Biennale 1995, deutscher Pavillon.

Die Ausstellung in Venedig ist eines der deutlichsten Beispiele für das Zurückweichen einer absoluten Definition des Kunstwerks hinter dem Bedeutungspotential des Kontextes.[2] Die Präsentation der Kunst innerhalb nationaler Kategorien gehört bei der Biennale ohne Zweifel zu den prägenden Bedingungen. Wird demgemäss auf einer Leistungsschau der nationale Entwicklungsstand demonstriert, auf dem Gebiet der Kunst nationaler Führungs-

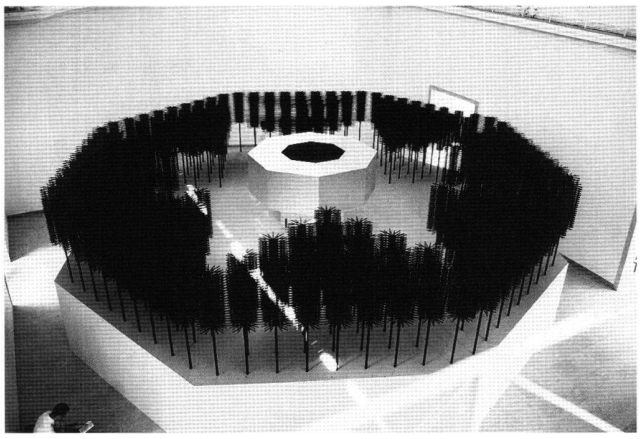

Abb. 2 «Museum», von Katharina Fritsch, Sicht von der Empore. Venedig, Biennale 1995, deutscher Pavillon.

anspruch vertreten, oder kann der Ausstellungsbeitrag einen analytischen Kommentar zur Situation eines Landes bieten? Die Rahmung vermag als Rezeptionsanweisung zu fungieren und ermöglicht eine Instrumentalisierung des einzelnen Kunstwerks. Sie kann aber auch als zu bearbeitende thematische Bedingung aufgefasst werden.

Abb. 3 «520 Tonnes», von César. Venedig, Biennale 1995, französischer Pavillon.

In der Geographie der Biennale[3] liegt dem deutschen Bau derjenige der Franzosen von 1926 gegenüber. Ist in jenem die Verweigerung evident, findet man in diesem das schlüssige Konzept einer nationalen Selbstdarstellung. Frankreich übergab die Gestaltung des gesamten Pavillons dem Altstar César[4]. Die ionischen Säulen des Portikus rahmen den Kubus aus «Compressions» (Abb. 3). Auch wenn die französische Kommissarin die Wiederauflage dieser Erfindung, mit der César in den sechziger Jahren Aufmerksamkeit erregte, auf die moderne Problematik des Mülls beziehen möchte, so ist es doch die Architektur des nationalen Pavillons, welche die 520 Tonnen Schrott unter dem Schriftzug «Francia» zähmt und veredelt. In den Nebenräumen finden sich, einmal waagerecht, einmal senkrecht montierte plattgewalzte, schwarze Limousinen, sogenannte «galettes». Es liegt in der Logik dieses nationalen Beitrags, dass es sich um die neue Baureihe ZX von Citroën handelt. Ein Film im Hinterzimmer leistet zu diesem kohärenten Programm nochmals Aufklärungsarbeit. Bilder aus der Produktion, dem Leben des Künstlers werden in bezug gesetzt zum Weltgeschehen.

Die Versuchung ist gross, in Polemik zu verfallen und in den klassizistischen oder modernen, aber immer folkloristischen Nationalpavillons der 33 teilnehmenden Staaten der Biennale nichts weiter als ein für zeitgenössische Kunst provozierend unzeitgemässes kunstgeographisches Modell zu sehen[5]. Der Aussagewert der Ausstellungssituation scheint sich auf ein Potpourri nationaler Interessen, Klischees und Stereotypen zu beschränken. Leicht entsteht der Eindruck einer Tourismus-Messe. Im Weltmodell des Biennaleparks erscheinen die Pavillons als Gesamtkunstwerk, das als Abbild des Selbstverständnisses des jeweiligen Staates rezipiert wird. Natürlich erfüllen die Asiaten das Werbeklischee einer Verbindung von Traditionsbewusstsein und Sony-Technologie. Und wer meint nicht gleich, die Situation Russlands auf die von der Künstlergruppe Asse, Fishkin und Gutoff ausgestellte überdimensionale Sparbüchse beziehen zu können. Schliesslich werden mit einiger Verzögerung die realen politischen Verhältnisse in diese Modellandschaft aufgenommen. Nach Kroatien ist nun auch wieder Restjugoslawien vertreten und fühlt sich damit, so der Pressetext, von der internationalen Gemeinschaft voll akzeptiert. Slowaken und Tschechen haben sich den Pavillon der ehemaligen Tschechoslowakei brüderlich geteilt, und im vormaligen Pavillon der UdSSR residiert nun wieder Russland.

Diese Rhetorik der Kritik ist jedoch zum Allgemeinplatz geworden. Der Protest des griechischen Künstlers Takis wird nur noch belächelt. Der Pavillon ist zugeschnürt, und der Bildhauer zeigt seine Skulpturen im Freien (Abb. 4). Das Statement des Griechen prangt auf der Plane im Ethno-Look. Der Künstler als Weltbürger weist das nationale Gehäuse zurück.

Eine Diskussion des Modells «Biennale» muss, so meine These, zwei Wechselbeziehungen nebeneinanderstellen, die in der Geschichte der Biennale immer wieder neu gefasst wurden. Die erste Beziehung besteht im Kräftespiel zwischen einer national und einer international geprägten Vision der Kunst. Die zweite Beziehung liegt in der Auseinandersetzung um reaktionäre versus avantgardistische Ausstellungsbeiträge. Das Paradox «Biennale» verweigert sich jeder festen Gleichung mit diesen Kategorien. Ausgeprägte nationale Interessen müssen keinesfalls zu reaktionären Ausstellungsbeiträgen führen. Reaktionäre Ausstellungspolitik kann mit international verankerter Kunst operieren. Und schliesslich kann es zu einem nationalistischen Beitrag gehören, kosmopolitische Ansprüche geltend zu machen.

In der Geschichte der Biennale, die, bis auf wenige Unterbrüche, seit ihrer Gründung vor hundert Jahren eine

erstaunliche Kontinuität aufweist[6], können zahllose Beispiele für diese unterschiedlichen Ansprüche gefunden werden. In der folgenden Diskussion möchte ich das Verhältnis zwischen künstlerischem Beitrag und seiner, im wörtlichen Sinne, nationalen Rahmung durch die Pavillonarchitektur als Grundlage und Spiegel verstehen.

Anders als die Jubiläumsveranstaltung 1995 gab die Biennale von 1993 mit einer Vielzahl von Beiträgen direkte Hinweise auf historische Momente in der Beziehung zwischen dem Werk und dessen Rahmung innerhalb dieser Institution. Der deutsche Pavillon beherbergte vor zwei Jahren den in Amerika lebenden Hans Haacke[7] und den japanischen Videokünstler Nam June Paik[8]. Haacke, bekannt geworden durch seine aufklärerischen Aktionen zur Kunstpolitik und zum Kunstmarkt, zeigte mit der Installation «Bodenlos» eine für die Biennale einzigartige Bearbeitung der Ausstellungsbedingungen (Abb. 5). Er machte darauf aufmerksam, dass die historische Dimension der

Abb. 5 «Bodenlos», von Hans Haacke, Eingang. Venedig, Biennale 1993, deutscher Pavillon.

Abb. 4 Installation am griechischen Pavillon, von Takis. Venedig, Biennale 1995.

Pavillons als Folie der Präsentation zeitgenössischer Kunst nicht negiert werden kann. Das Konzept liess den Eingang als Rahmung für ein auf 150×150 cm vergrössertes Foto aus dem Jahre 1934 fungieren. Das Dokument zeigt den Besuch Hitlers auf der Biennale. Über dem Eingang, dort wo 1938 die Embleme des Dritten Reiches angebracht waren, plazierte Haacke eine monumentale D-Mark als ironisches Identifikationsmodell des wiedervereinten Deutschlands. Hinter der Bretterwand mit der historischen Photographie erkannten die Besucher, dass der Künstler die Steinplatten des Zentralraumes hatte aufreissen lassen (Abb. 6), und ihre Schritte erzeugten ein dumpfes Grollen. In der pseudosakralen Apsis liess Haacke nochmals die Lettern des Pavillongiebels, «GERMANIA», erscheinen. Er benutzte die Architektur für eine politische Arbeit, die die historische Reflexion des wiedervereinten Deutschlands mit der Geschichte der nationalen Kategorien der Institution Biennale verbindet.[9] Zu seinem Projekt publizierte er einen Text über die Pavillonarchitektur als Manifestation der Biennale-Geschichte[10]:

Als eines der ersten nationalen Ausstellungsgebäude wurde 1909 der neoklassizistische bayerische Pavillon erbaut.[11]; 1912 zum deutschen Pavillon umbenannt, fand 1938 der Umbau in ein faschistisches Monumentalgebäude statt.[12] Nach dem zweiten Weltkrieg stellte Deutschland

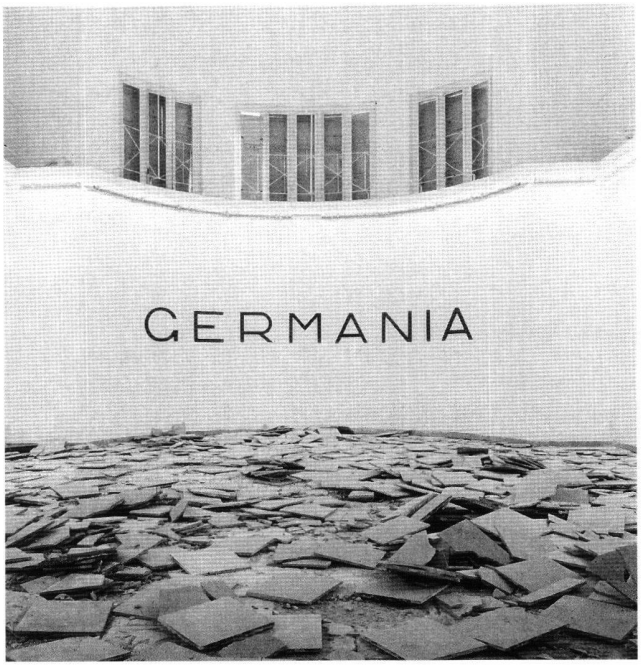

Abb. 6 «Bodenlos», von Hans Haacke, Innenraum. Venedig, Biennale 1993, deutscher Pavillon.

seine Beiträge in diesem, annähernd unveränderten, Pavillon aus.[13] Haackes Verweis auf die Instrumentalisierung der Kunstausstellung durch die Diktatur scheint mir für das Selbstverständnis der Biennale virulent zu sein. Unter der Regie des Propaganda-Ministeriums wurden bis 1942, im Gleichschritt mit Italien, Ideen heroischer nationaler Kunst demonstriert. So dienten Arno Brekers Figuren 1938 und 1940 der Versinnbildlichung deutschen Kampfgeistes.[14]

Abb. 7 «Il Padiglione Rosso», von Ilya Kabakov, Sicht in den Garten. Venedig, Biennale 1993, Pavillon der Gemeinschaft unabhängiger Staaten.

Haackes Beitrag stand mit seinem radikalen Ansatz der Bearbeitung des Pavillons als Rahmen einer nationalen Aufgabenstellung durchaus nicht allein. Ich verweise nur auf das Projekt *Il Padiglione Rosso* des ebenfalls in New York lebenden, aus der Ukraine stammenden Ilya Kabakov.[15] Er erklärte den gesamten Pavillon der untergegangenen UdSSR zum Abbild des politischen Zustandes der Staatskonstruktion, die er mit seinem Beitrag vertreten sollte (Abb. 7). Kabakov liess einen Bauzaun um das Gebäude errichten, vernagelte die Fenster und präsentierte die verlassene, keiner Funktion mehr dienende leere Hülle als Baustelle. Der vorgegebene Korridor führte durch Bauschutt und Etappen einer Renovierung. Traten die Besucher heraus auf die hintere Terrasse, erblickten sie das rosa gestrichene Holzmodell eines Pavillons des verblassten Sowjetreiches, reichlich geschmückt mit roten Fahnen und Sternen. Die Szene wurde beschallt mit patriotischen Liedern aus dem kalten Krieg, Aufzeichnungen von einer Parade am Ersten Mai auf dem roten Platz.

Die Biennale 1993 forcierte mit ihrem gesamten Konzept solche Befragungen der nationalen Vertretungen. Der Kommissar von 1993, der Kritiker und Ausstellungsmacher Bonito Oliva, versuchte, die Kommunikation zwischen den Länderpavillons anzuregen. Er lud die teilnehmenden Staaten ein, ihre Miniatur-Stellvertretungen unter dem Zeichen der Gastfreundschaft zu öffnen. Es wurde nach einem Weg gesucht, der Internationalität der modernen Kunstszene Rechnung zu tragen. Das Konzept einer isolierten kulturellen Leistung der einzelnen Länder sollte der Vorstellung weichen, dass es wechselnde Kunstzentren gebe und dass der moderne Künstler unter dem Begriff des *Nomaden* zu fassen sei, ständig seinen Arbeitsort wechselnd.[16]

Bonito Oliva setzte sich zum Ziel, den Aufbau der Biennale zu modernisieren, und er sprach damit gleichzeitig den ältesten Anspruch dieser internationalen Ausstellung an, der bereits zum Gründungsgedanken von 1895 gehörte.[17] Damals war die Entwicklung dieser Institution von der Utopie geprägt, die Künste könnten als Botschafter der Zivilisation das friedfertige Miteinander der Völker demonstrieren. Es gehörte zur Überzeugung des ersten Präsidenten der Biennale, Riccardo Selvatico, «dass eben die Kunst eines der wertvollsten Elemente der Civilisation bildet und sowohl eine vorurteilsfreie Entwicklung des Geistes sowie die brüderliche Vereinigung aller Völker bietet».[18] Die Ausstellung hinter der pompösen Fassade des klassizistischen Tempels für die Künste, des *palazzo Pro Arte* von 1895, nahm sowohl die italienischen als auch alle ausländischen Werke auf und kannte noch nicht die strenge nationale Abgrenzung.[19] Während Oliva 1993 mit seinem Begriff der *coesistenza* die Diversität einer multikulturellen Kunstszene verstanden wissen wollte, begriff man 1895 *Internationalität* vor allem als Demonstration eines gemeinsamen europäischen Stiles, als Demonstration eines kulturellen Standards.[20] Die Gastländer stellten vor allem jene Kunst aus, die damals ebenso in Paris, London, München, Berlin, Wien oder Glasgow auf den internationalen Kunst- und Weltausstellungen zu sehen war.

Max Liebermanns Darstellung des *Amsterdamer Waisenhauses*[21] begann ihre Ausstellungsreise im Salon 1882, fand sich auf der *Internationalen Kunstausstellung München* 1883, reiste zur Weltausstellung 1889 wieder nach Paris, wurde 1892 in Berlin dem Publikum angeboten, um 1895 in Venedig und 1899 nochmals in Berlin auf der *I. Kunstausstellung der Secession* gezeigt zu werden. Als deutscher Impressionist geehrt, verkörperte Liebermann die Idee einer etablierten kosmopolitischen Kunst. Er war Mitglied

des ersten Patronatskomitees der Biennale, dem ausserdem Gustave Moreau, Puvis de Chavannes und Fritz von Uhde angehörten[22]. Liebermann erhielt nicht nur bereits 1895 einen Biennale-Preis, sondern wurde auch 1897, 1899, 1903, 1909, 1910, 1922 und 1926 nach Venedig eingeladen.[23]

Robert Jensen und Annette Lagler haben gezeigt, dass diese Form der Kunstausstellung den europäischen Konsens zu demonstrieren versuchte und damit ein konservatives, vermittelndes «Juste-milieu» für ein internationales Publikum geboten wurde.[24]

Bereits in der frühen Geschichte der Biennale zeigt sich das eigentümliche Nebeneinander von zwei scheinbar kontraproduktiven Zielsetzungen. Auf der einen Seite steht das Bestreben, in der Ausstellung eine übergreifende ästhetische Weltsprache zu präsentieren, auf der anderen Seite stehen die einzelnen Pavillonbauten. Diese setzten sich zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts gegen das ursprüngliche Konzept eines gemeinsamen grossen Ausstellungsbaues durch und waren Ausdruck des Wunsches der Teilnehmerstaaten nach nationaler Profilierung.[25]

Ein frühes Beispiel für einen möglichen Modus der ausdrücklichen Selbstdarstellung eines Staates bietet der Beitrag von Franz von Lenbach im Jahre 1899. Als nationales Gesamtkunstwerk gestaltete er[26] auf der dritten Biennale einen der deutschen Säle.[27] Seine 19 Porträts zeigten nicht nur den berühmten Künstler und seine Familie, sondern präsentierten der Welt auch weitere bedeutende Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens Deutschlands, wie etwa Fürst von Bismarck oder Theodor Mommsen[28]. Die Gattung des Porträts schien als Medium der nationalen Selbstdarstellung zu überzeugen. 1901 war der deutsche Beitrag wieder durch Bildnisse geprägt.[29] Lenbach steuerte nicht nur in diesem Jahr die Darstellung Bismarcks nochmals bei, sondern präsentierte ihn neben Bildnissen des deutschen Adels[30] erneut auf der folgenden Biennale 1903. Ein letztes Mal zeigte Deutschland Lenbachs Gemälde des Reichskanzlers im Jahre 1934.[31]

Nationale Interessen finden sich in der Biennale-Geschichte aber auch in direktem Zusammenhang mit der Moderne.[32] Zwischen den beiden Weltkriegen, in den Jahren 1922 bis 1930, wurden für eine kurze Zeit die Avantgarden nach Venedig gerufen,[33] beinahe im Sinne der militärischen Implikation des Begriffes. Die Italiener suchten die metaphysische Schule als nationale Bewegung zu profilieren.[34] Die russischen Suprematisten[35], der Expressionismus, die Neue Sachlichkeit und der Kritische Realismus wurden als Bewegungen vorgestellt, die auf stilistischer Ebene die Frage nach Weltsprache und nationaler Charakteristik stellten. Hans Posse wählte für Deutschland 1922, neben dem preisgekrönten Max Liebermann, Künstler wie Lyonel Feininger, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff. 1922 wurden Max Beckmann und Otto Dix aufgenommen, 1928 Lovis Corinth, Franz Marc und Emil Nolde mit umfangreichen Übersichten gewürdigt. Noch 1930 konnte Posse Künstler wie Beckmann, Dix, Wassily Kandinsky, Paul Klee und Oskar Schlemmer in Venedig zeigen.

Durch die tiefe Krise der europäischen Kultur, ausgelöst durch die faschistische Diktatur und den Krieg, erhielt das Konzept der internationalen Ausstellung als Demonstration gemeinsamer kultureller Leistung ein neues Gewicht, eine neue Funktion. Wie bereits die Biennale von 1922 unter dem Motto des geistigen Wiederaufbaus Europas den Impressionismus und Postimpressionismus beschwor, so wurde nach dem Zweiten Weltkrieg erneut die Kunst als zivilisatorische Errungenschaft und als höhere Einheit genutzt. Es begann die Zeit der grossen historisierenden Rückschauen und monographischen Retrospektiven.[36]

1948, auf der ersten Biennale der bildenden Kunst nach dem Kriege, wurde in den Räumen des deutschen Pavillons eine grosse Impressionistenschau gezeigt.[37] Der Impressionismus diente nochmals als Demonstration einer gemeinsamen Basis der europäischen Moderne und als Bestätigung einer universellen Sprache der Kunst.[38] Die folgenden Generalthemen der Biennalen führten durch die europäischen Kunst«-Ismen»: 1950 sollten die wichtigsten Tendenzen des 20. Jahrhunderts rekapituliert, 1952 an den Expressionismus erinnert werden, und 1954 musste der Surrealismus wohl als letzter europäischer «-Ismus» dienen.

Deutschlands Beiträge waren bis 1962 wesentlich durch die Werke der Brücke-Künstler mitbestimmt. Mit ihnen wollte Deutschland seinen nationalen Beitrag zur internationalen Moderne beweisen. Eberhard Hanfstaengel, der auch die problematischen Vorkriegsbiennalen 1934 und 1936 betreut hatte, zeigte 1948 Heckel, Pechstein und Schmidt-Rottluff.[39] Die Künstler der Brücke bildeten nochmals 1952 den Schwerpunkt im deutschen Beitrag. Es folgten Sonderausstellungen, wie diejenige von Karl Schmidt-Rottluff 1958. Häufig wurden in dieser Zeit die gleichen Künstler mit den gleichen Werken präsentiert, die bereits in den zwanziger Jahren Eingang in den deutschen Pavillon gefunden hatten.

Dem Missbrauch einer kunstgeographischen Ausstellung durch die Nazis sollte in den Nachkriegsjahren einerseits der Gedanke der Wiedergutmachung entgegengestellt[40] und andererseits die «Väter der Moderne» als nationale Profilierung vorgeführt werden.

Paul Klee, dem 1948 eine Sonderausstellung eingeräumt wurde, bildete einen wichtigen Bezugspunkt in dieser Ahnenreihe und wurde 1954 von Deutschland unter dem Generalthema «Surrealismus» präsentiert.[41] Hanfstaengel argumentierte, dass sich Klees «Gesamtentwicklung» auf «deutschem Boden» vollzogen hätte, und verzichtete auf Werke aus seiner Schweizer Zeit. Als jedoch 1950 Kandinsky den Deutschen als Botschafter ihrer Weltoffenheit dienen sollte, wehrte sich Nina Kandinsky gegen diese Form der nationalen Vereinnahmung[42]: «*Sicher, obwohl Kandinsky Jahre in Deutschland gelebt hat, ist er doch in Russland geboren, und seine Kunst ist in keiner Weise deutsch. Ausserdem hat er zwei Jahre in Paris verbracht, wo*

er die französische Nationalität annahm.»[43] Nichts hinderte jedoch Deutschland daran, Kandinsky 1958 nochmals als Begründer der Abstraktion zu feiern.

Venedig vergewisserte sich der europäischen Kultur und ihrer Entwicklungspotenzen mit einer Rhetorik, die auch die erste documenta 1955 in Kassel oder die Kunstausstellung auf der Weltausstellung in Brüssel prägte. Allen drei Ausstellungen sind die kunsthistorisch geprägten Konstruktionen ästhetischer Stammbäume, internationaler Bewegungen und «-Ismen» gemeinsam.

Eine grundsätzlich neue Präsentationsform und eine Kombination von nationalen und avantgardistischen Momenten offenbarten sich in der Verlagerung des Kunstzentrums von Europa nach Amerika.[44] Der Anspruch einer neuen «abstrakten Weltsprache» liess in einem deutlich aggressiveren Klima die zeitgenössische Kunst auftreten.[45]

1950 kündigte Alfred Barr für Amerika mit grossem Erfolg die Konzentration auf Vertreter einer jungen Generation an.[46] In einem Teil des amerikanischen Beitrags[47] bot Barr drei jungen Künstlern des *abstract expressionism* eine Plattform: Arshile Gorky[48], Willem de Kooning[49] und Jackson Pollock.

Amerika präsentierte in Venedig sein Programm der grossen Formate, das in den folgenden Jahren durch Europa geschickt wurde.[50] Zwei mal zweieinhalb Meter war das gemeinsame Mass der beiden Hauptbilder von de Kooning und Pollock. Pollocks Nr. 1A (1948) war ein Hauptwerk der grossen Wanderausstellung «Modern Art in the USA» durch europäische Hauptstädte.[51] Pollock, der noch im gleichen Jahr in Amerika gegen die konservative Ausstellungspolitik des Metropolitan Museum aufbegehrt hatte, wurde in Venedig als Protagonist amerikanischer Freiheit und Moderne präsentiert.

Die Amerikaner begannen, die von Europa mittels der Stilbegriffe Impressionismus, Expressionismus, Futurismus oder Surrealismus demonstrierte Einheitlichkeit aufzubrechen. Sie verkündeten den Anspruch auf eine neue abstrakte Weltsprache, zunehmend unabhängig von europäischen Wurzeln. Die Kritik empfand die Biennale plötzlich vom Chaos bedroht.[52]

Erst 1964 fand der künstlerische Führungsanspruch der amerikanischen Avantgarde in den *Giardini* auch explizit politisches Interesse. Es war der erste amerikanische Biennale-Beitrag, der direkt vom Staat gesponsert wurde. Die USA versuchten, einen umfassenden Blick auf die amerikanische Kunstszene zu ermöglichen, und luden acht Künstler ein[53]. Vor allem mit der Pop-Kunst, vertreten durch Robert Rauschenberg[54] und Jasper Johns, erklärte der Kommissar Alan Solomon im Katalogartikel New York zur Nachfolge von Paris.[55] Der 38jährige Rauschenberg[56] wurde mit durchschlagendem Erfolg mit 21 Gemälden vorgestellt und erhielt den grossen internationalen Biennale-Preis in der Sektion Malerei als erster amerikanischer Künstler.[57]

Der kalte Krieg, der auch auf der Biennale spürbar war, sollte 1990 mit einer signifikanten Geste des alten Rauschenberg beendet werden. Er sponserte junge sowjetische Künstler, die ihre Werke in ihrem Pavillon um ein grossformatiges Bild Rauschenbergs gruppierten. Zum Empfang wurde Wodka und Cola gereicht[58].

1964 beendete auch Europa die endlose Wiederholung der Verweise auf die Moderne der Vorkriegsjahre. So überliess Deutschland nun unter der Verantwortung wechselnder Kommissare etwa dreiköpfigen Künstlergruppen das Gebäude.

Hier soll der von Haacke angeregte Rückblick auf signifikante Konstellationen enden und sich der Kreis schliessen. Denn mit diesem entscheidenden Wechsel begannen die Versuche, die Beiträge auf den Kontext der Ausstellungssituation auszurichten und die Architektur in die Installation miteinzubeziehen[59]. Die Entwicklung wurde vorangetrieben durch Künstler wie Norbert Kricke, Heinz Mack und Günther Uecker.

Gerhard Richter griff als Alleingestalter des Pavillons die Funktion des Porträts auf und zeigte 1972 im Hauptraum eine Serie weichgezeichneter monochromer Bildnisse berühmter Persönlichkeiten der Geistesgeschichte. Als Auswahl aus den Schwarzweiss-Illustrationen eines Lexikons thematisierten sie die Funktion nationaler Ikonen. Mit Persönlichkeiten jüdischer Abstammung, wie Franz Kafka und Albert Einstein, verwies Richter auf den Missbrauch des Pavillons als nationale Weihestätte.

Joseph Beuys inszenierte 1976 im Hauptraum seine mit biographischen Bezügen spielende Strassenbahnhaltestelle[60] und verankerte sein Werk am Ausstellungsort mit einer Bohrung durch das Fundament des Pavillons auf den Grund der Lagune.

Nicht nur im deutschen Pavillon wurde es seit den sechziger Jahren zur Tradition, dass die Künstler speziell für die Biennale, meist vor Ort, ihre Werke schufen. Sie sind nicht länger als hilflos Betroffene oder gar Opfer des Kontextes zu betrachten, sondern gestalten diesen mit und kommentieren ihn.[61] Die eingeladenen Kunstschaffenden übernehmen damit Verantwortung für die historische Dimension der nationalen Pavillons und die politischen Implikationen der kulturellen Grossveranstaltung.

Vielleicht fordert die Installation von Fritsch eine Befreiung der Ausstellungsbeiträge der Biennale aus dieser Verantwortung. Vielleicht beschreibt ihr Werk treffend das Dilemma, dass der nationale Rahmen der Biennale immer prägend bleibt, auch wenn er zu kritischen Selbstbespiegelungen eines Landes genutzt wird.

ANMERKUNGEN

1 KATHARINA FRITSCH, *Museum. Biennale Venedig 1995,* Ostfildern 1995, S. 5–9.

2 Vgl. bereits LAWRENCE ALLOWAY, *The Venice Biennale, 1895–1968. From Salon to Goldfish Bowl*, London 1969. – ROMOLO BAZZONI, *60 anni della Biennale di Venezia*, Venedig 1962, S. 39. – Zuletzt SHEARER WEST, *National Desires and Regional Realities in the Venice Biennale, 1995–1914*, in: Art History 18/3, 1995, S. 404–434, für den weiteren Kontext vgl. zuletzt BRUCE W. FERGUSON / RESA GREENBERG / SANDY NAIRNE, *Mapping International Exhibitions*, in: BERNARD FIBICHER (Hrsg.), *L'art exposé. Quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90, sa topographie, ses commissaires, son public et ses idéologies*, Ostfildern 1995.

3 Diese Geographie wurde von Walter Grasskamp so treffend mit der Weltkarte der Surrealisten von 1929 verglichen, WALTER GRASSKAMP, *Kunst der Nation,* in: KLAUS BUSSMANN / FLORIAN MATZNER (Hrsg.), *Hans Haacke: Bodenlos. Biennale Venedig 1993, Deutscher Pavillon*, Stuttgart 1993, S. 39–50.

4 CATHERINE MILLET, *César à Venise*, in: Art Press 203, 1995, S. 42–45.

5 Für einen Überblick über die Architekten und die Geschichte der einzelnen Pavillons vgl. MARCO MULAZZANI, *I padiglioni della Biennale a Venezia*, Mailand 1988.

6 Neben den Unterbrechungen durch die beiden Weltkriege gab es nur 1968 eine ernsthafte Auflehnung gegen das nationalistische Konzept, vgl. *Artis* 20, Heft 8, 1968, S. 14.

7 KLAUS BUSSMANN / FLORIAN MATZNER (vgl. Anm. 3).

8 KLAUS BUSSMANN / FLORIAN MATZNER (Hrsg.), *Nam June Paik: Eine DATA Base. La Biennale di Venezia XLV, esposizione internazionale d'arte 1993. Padiglione Tedesco*, Stuttgart 1993.

9 Hans Haacke stand mit seinem Verweis nicht allein. Christian Boltanski richtete in einem kleinen Kabinett eine Erinnerungsstätte ein «Venice Biennale 1938–1939», indem er die Wände mit kleinformatigen Schwarzweissfotos aus dem Jahre 1938, Kunstwerke ebenso wie Aufnahmen von Chamberlain, Hitler usw., bedeckte. – Vgl. für die Kritik an Haackes Arbeit MICHAEL HÜBL, *Lärm und Lähmung an der Lagune,* in: Kunstforum International 124, 1993, S. 236–239, hier S. 238, und PETRA KIPPHOFF, *Bodenlos in den Gärten der Kunst*, in: Die Zeit, 18.6.1993.

10 HANS HAACKE, *Gondola, Gondola*, in: KLAUS BUSSMANN / FLORIAN MATZNER (vgl. Anm. 3), S. 7–17. – Vgl. auch seinen Kommentar zum Sponsoring der Biennale 1995: HANS HAACKE, *Der Kampf ums Geld. Sponsoren, Kunst, moderne Zeiten*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11.10.1995.

11 Vgl. zur Geschichte des Pavillons: ANNETTE LAGLER, *Biennale Venedig. Der deutsche Pavillon*, in: Jahresring 36, 1989, S. 78–133. – ANNETTE LAGLER, *Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag und seine Theorie in der Chronologie von Zusammenkunft und Abgrenzung,* Diss. TH Aachen 1992. – CHRISTOPH BECKER / ANNETTE LAGLER, *Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag 1895–1995*, Ostfildern 1995.

12 Nach Plänen von Ernst Haiger.

13 1964 wurden einige Innenwände entfernt, und 1966 liess Eduard Trier den gelben Anstrich von 1938 durch einen grauen ersetzen. Als denkwürdiger Schlusspunkt hinter der kurzen Diskussion um einen Abriss, die Haacke auslöste, ist die diesjährige Wiederherstellung des gelben Anstriches zu vermerken.

14 Arno Breker, «Athlet» und «Siegerin» (1938), «Bereit», «Kühnheit», «Kämpfer», «Genius», «Wagner» u. a. (1940).

15 ILYA KABAKOV, *Über die «Totale» Installation* (15 Vorlesungen, 1992/93, gehalten an der Städelschule in Frankfurt a. M.), Ostfildern 1995, S. 79–98, 105–110. *–Ilya Kabakov, Installations 1983–1995* (Katalog der Ausstellung in Paris), Paris: Centre Georges Pompidou 1995.

16 Für die Aktualität des Begriffes vgl. auch: PAOLO BIANCHI, *Der Künstler: Narr und Nomade*, in: Kunstforum International 112, 1991, S. 98–131. – Oskar Bätschmann weist im Rahmen der Geschichte des modernen Künstlers als Ausstellungskünstler auf die Verwendung des Begriffs bei Schiller hin, er findet sich dort als Bezeichnung für den Künstlertyp, der sich nicht wie sein Gegenstück, der «Troglodyt», zurückzieht, sondern die Menschen und ihre Anerkennung sucht, vgl. OSKAR BÄTSCHMANN, *Ausstellungskünstler. Zu einer Geschichte des modernen Künstlers,* in: OSKAR BÄTSCHMANN / M. GROBLEWSKI, *Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst*, Berlin 1993.

17 Vgl. zur Geschichte der Biennale: PAOLO DE RIZZI, *Storia della Biennale 1895–1982*, Mailand 1982. – LAWRENCE ALLOWAY (vgl. Anm. 2). – ROMOLO BAZZONI (vgl. Anm. 2).

18 Präsident der ersten Ausstellung war Riccardo Selvatico, Bürgermeister von Venedig, Generalsekretär war Antonio Fradeletto. – Selvatico umschrieb die Ziele der Ausstellung in seiner offiziellen Einladung: «Der Gemeinderat von Venedig ergreift die Initiative zu derselben, da er von der Überzeugung durchdrungen ist, dass eben die Kunst eines der wertvollsten Elemente der Civilisation bildet und sowohl eine vorurteilsfreie Entwicklung des Geistes sowie die brüderliche Vereinigung aller Völker bietet» (zeitgenössische Übersetzung, Biennale-Archiv Venedig).

19 CHRISTOPH BECKER / ANNETTE LAGLER (vgl. Anm. 11), S. 15.

20 ANNETTE LAGLER 1992 (vgl. Anm. 11), S. 18.

21 Max Liebermann, «Der Hof des Waisenhauses in Amsterdam», 1881/82, Öl auf Leinwand 87,5 × 107,5 cm, Frankfurt a. M.: Städel; vgl. ANNETTE LAGLER 1992 (vgl. Anm. 11), S. 19.

22 Vgl. MATHIAS EBERLE, *Max Liebermann zwischen Tradition und Moderne*, in: MATHIAS EBERLE / SIEGFRIED ASCHENBACH (Hrsg.), *Max Liebermann und seine Zeit.* Ausstellungskatalog Nationalgalerie Berlin und Bayerische Staatsgemäldesammlungen München 1979, Berlin 1979, S. 11–40.

23 Ein ähnliches Beispiel wäre James McNeill Whistler. Sein Gemälde «Symphony in White», (No. 2: The Little White Girl, 1864, Öl auf Leinwand, 76 × 51 cm, London: Tate Gallery) hatte eine ähnliche Ausstellungsgeschichte hinter sich: Es wurde erstmals auf der Ausstellung der Royal Academy 1864 in London gezeigt, es folgten: International Exhibition London 1872, London 1892, München 1892, Glasgow 1893, 1894 U. S. section auf der Ausstellung Antwerpen 1894, Venedig 1895 (7. Preis gewonnen), Paris 1900, Edinburgh 1902, Boston 1904, Paris 1805. – Vgl. ANDREW MCLAREN YOUNG u. a. (Hrsg.), *The Paintings of James McNeill Whistler,* Bd. I, New Haven/London 1980, Katalog Nr. 52.

24 ROBERT JENSEN, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton/New Jersey 1994, S. 138–165. – Für die Biennale hat ANNETTE LAGLER 1992 (vgl. Anm. 11) die Situation analysiert. – Für den Widerstand gegen die Moderne in Venedig vgl. auch IVANA MONONI, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, Mailand 1957.

25 Vgl. MARCO MULAZZANI (vgl. Anm. 5).

26 Lenbach war bereits 1895 und 1897 mit Porträts auf der Biennale vertreten.

27 Zu Lenbach vgl. GEORG M. BLOCHMANN, *Zeitgeist und Künstlermythos: Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit: Marées, Lenbach, Böcklin, Makart, Feuerbach*, Diss. Uni. Köln 1986, Münster 1991, S. 63–67. – ANNETTE LAGLER 1992 (vgl. Anm. 11), S. 55–58. – VITTORIO

PICA, *L'arte mondiale a Venezia nel 1899*, Bergamo 1899 (Numero straordinario dell'Emporium).

28 Franz von Lenbach, «Theodor Mommsen», 1899, Öl auf Leinwand, 67 × 54 cm, München: Städtische Galerie im Lenbachhaus; verschiedene Versionen; vgl. auch die Porträts von Prof. Max Pettenkofer, Kaiser Friedrich III. und Clementine von Coburg. – Vgl. WINFRIED RANKE (Hrsg.), *Franz von Lenbach 1836–1904*, Katalog der Ausstellung im Lenbachhaus München 1987, München 1987.

29 Friedrich August von Kaulbach, «Porträt des Vaters», «Porträt Frau Kaulbach», «Porträt Prof. von Angeres», keine genauen Angaben bekannt.

30 Franz von Lenbach, «Luitpold Prinzregent von Bayern», 1890, Öl auf Pappe, 87 × 70 cm, München: Städtische Galerie im Lenbachhaus (verschiedene Versionen); Franz von Lenbach, «Ludwig I. König von Bayern», um 1890, Öl auf Pappe, 78 × 72 cm, München: Städtische Galerie im Lenbachhaus.

31 Vgl. zu Bismarck, HANS-WALTER HEDINGER, *Bismarck-Denkmäler und Bismarck-Verehrung*, in: EKKEHARD MAI / STEPHAN WAETZOLDT (Hrsg.), *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich* (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 1), Berlin 1981, S. 277–314.

32 Die deutschen Ausstellungsbeiträge vor dem Ersten Weltkrieg waren extrem nationalistisch geprägt und sind heute weitgehend vergessen; vgl. auch das nationale Gejubel von MAX OSBORN, *Neue Hoffnungen deutscher Kultur und Kunst*, in: Deutsche Kunst und Dekoration 34, 1914–1915, o. S.

33 Italien beklagte den Internationalismus und wies zunehmend das Konzept zurück, seine Künstler an einem «internationalen Stil zu schulen». – LAWRENCE ALLOWAY (vgl. Anm. 2), S. 95.

34 Vgl. für die Klage über den Internationalismus ARTURO LANCELLOTTI, *Le Biennali Veneziani di dopo guerra*, Venedig 1926.

35 Alexander Archipenko hatte 1920 eine Sonderausstellung im russischen Pavillon.

36 PETER JOCH, *Die Ära der Retrospektiven 1948–1962*, in: CHRISTOPH BECKER / ANNETTE LAGLER (vgl. Anm. 11), S. 35–49. – Der konservative Charakter der Nachkriegsbiennale wird besonders deutlich im Vergleich mit anderen internationalen Kunstausstellungen wie der Pittsburgh International, die ein Jahr nach der Biennale gegründet wurde, vgl. LAWRENCE ALLOWAY (vgl. Anm. 2). – Auch die Preisverteilung spiegelt diese Politik: 1948 erhielt Braque den Biennale-Preis, 1950 Matisse.

37 Vgl. Katalog der Biennale 1948, S. 203–222. Das Komitee der Organisation setzte sich zusammen aus, u.a. Germain Bazin, Sir Kenneth Clark, Hans Hahnloser, Eberhard Hanfstaengl, Roberto Longhi, John Rewald, Lionello Venturi, Georges Wildenstein. – Die Ausstellung umfasste Werke von Cézanne, Degas, Gauguin, Van Gogh, Manet, Monet, Morisot, Pissarro, Renoir, Seurat, Sisley und Toulouse-Lautrec.

38 Katalog der Biennale 1948, S. 207: «Con l'impressionismo l'arte è entrata nella vita quotidiana», [...] S. 208: «In questa esposizione si troveranno gli esempi e di questa unità e di queste divergenze, e si vedrà nello stesso tempo, grazie all'importanza delle opere qui riunite, [...] quanto estesa sia l'irradiazione di questa scuola, e quanto sia universale il nuovo linguaggio che essa ha proposto».

39 Katalog der Biennale 1948, S. 192–196, Saal 51 des Hauptgebäudes. Die Deutschen zeigten 1948 innerhalb des Zentralpavillons unter den 28 Werken bereits Werke von Baumeister, Dix, Ludwig Grossmann oder Ernst Wilhelm Nay, die zeitgenössische Kunst musste jedoch durch ihre Eingliederung in eine Entwicklungsreihe gerechtfertigt werden.

40 Katalog der Biennale 1948, p. 192, E. Hanfstaengl: «Gli artisti tedeschi hanno accettato con piacere l'invito, e ritornano alla Biennale 1948 dopo esser stati tanto tempo lontani da questa importante competizione internazionale. Con questa ambita partecipazione essi riprendono a far parte del mondo culturale europeo.[...] Possa questa esposizione dimostrare che anche gli artisti tedeschi con la loro spiccata personalità contribuiscono a portare un nuovo tributo al sempre rinascente mondo culturale della vecchia Europa.»

41 Für Klees Stellung in der europäischen Selbstdarstellung vgl. auch die Wanderausstellung unter der Organisation vom Museum of Modern Art 1949–50, die mit grossem Erfolg 200 Arbeiten von Klee aus Bern in sieben amerikanischen Museen zeigte, 75 000 Besucher in Detroit, 37809 in St. Louis.

42 Vgl. ANNETTE LAGLER 1992 (vgl. Anm. 11), S. 40–42.

43 Brief vom 23.11.1949, ASBb. 1950, Übersetzung nach ANNETTE LAGLER 1992 (vgl. Anm. 11), S. 41. Nina Kandinsky organisierte eine «unabhängige» Ausstellung, vgl. Katalog der Biennale 1950, S. 391.

44 Zur Geschichte des amerikanischen Pavillons vgl. PHILIP RYLANDS / ENZO DI MARTINO, *Flying the Flag for Art. The United States and the Venice Biennale 1895–1991*, Richmond (Va.) 1993. – Obwohl immer wieder verweigert, kaufte 1954 schliesslich der Staat den 1930 erbauten Pavillon den *Grand Central Art Galleries ab*. Für zehn Jahre übernahm das Museum of Modern Art die Verantwortung und das Sponsoring. – Vgl. auch FRANCIS K. POHL, *An American in Venice: Ben Shan and United States Foreign Policy at the 1954 Venice Biennale or the Portrait of the Artist as an American Liberal*, in: Art History 4/1, 1981, S. 80–113.

45 Bereits 1948 präsentierte Peggy Guggenheim im griechischen Pavillon, unabhängig vom offiziellen amerikanischen Beitrag, ihre Sammlung mit europäischen Vertretern der klassischen Moderne und zeitgenössischen Amerikanern, wie Robert Motherwell, Mark Rothko und Clyfford Still. Sie war es auch, die Jackson Pollock mit sechs Werken in dieser Ausstellung ein Debüt in Europa ermöglichte; vgl. den Biennale Katalog 1948, «Le Collezione Peggy Guggenheim», S. 336–350. – Alfred Frankfurter zeigte im amerikanischen Pavillon unter den 79 vertretenen Künstlern neben Thomas Benton und anderen Traditionalisten auch Mark Tobey, Arshile Gorky und Mark Rothko.

46 Vgl. DUNCAN PHILLIPS / ALFRED H. BARR / ALFRED M. FRANKFURTER, *7 Americans open in Venice*, in: Art News 49, Nr. 4, Juni–August 1950, S. 20–25 (Abdruck der Texte im offiziellen Biennale-Katalog).

47 Amerika zeigte ausserdem eine One-Man-Show von John Marin und die Werke von Hyman Bloom, Lee Gatch und Rico Lebrun.

48 Gorky hatte 1948 Selbstmord begangen.

49 De Kooning, «Excavation», 1950, Öl und Email auf Leinwand, 203,5 × 254,3 cm (nicht im Katalog der Biennale verzeichnet), The Art Institute of Chicago.

50 Vgl. etwa den Auftritt der Amerikaner auf der zweiten documenta 1958 in Kassel.

51 Pollock, «Nr. 1A (1948)», Öl auf Leinwand, 172,7 × 264,2 cm, New York: MoMA, angekauft 1950; «Nr. 12 (1949)», Öl auf Karton, 78,8 × 57,1 cm, New York: MoMA; «Nr. 23 (1949)», Öl und Email auf Leinwand, 67,3 × 30,7 cm, Sammlung Rockefeller III.
Vgl. FRANCIS VALENTINE O'CONNOR / EUGENE VICTOR THAW, *Jackson Pollock. A Catalogue Raisonné*, New Haven/London 1978, Bd. II, Nr. 186, 223, 233.
«Nr. I (1948)» war auch das Bild, das *Art News* 48/1, März 1950, S. 44 präsentierte.

52 Vgl. etwa die Kritik von DOUGLAS COOPER, in: Burlington Magazine, Oktober 1954, S. 317–322. – In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass die Amerikaner der retro-

spektiven Show zur Weltausstellung 1950 in Brüssel ihre eigene Ausstellung *American Art. Four Exhibitions* entgegenstellten. Sie zeigten 17 zeitgenössische amerikanische Künstler.

53 Die Künstler wurden in zwei Gruppen geteilt, die «germinal» painters: Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Morris Louis und Kenneth Noland und die noch jüngere Generation: John Chamberlain, Claes Oldenburg, Jim Dine und Frank Stella.

54 Rauschenbergs Name wurde von Solomon durch eine grosse Retrospektive im Jewish Museum bekanntgemacht. 1963 folgten die Ausstellungen in Paris (Galerie Ileana Sonnabend) und London (Whitechapel Gallery).

55 Katalog der 32. Biennale 1964, S. 275: «Tutti riconoscono che il centro mondiale delle arti si è spostato da Parigi a New York». – Für eine differenzierte Analyse der amerikanischen Situation von 1964, vgl. CALVIN TOMKINS, in: Harpers Magazine, April 1965, S. 89–104. – LAWRENCE ALLOWAY (vgl. Anm. 2), S. 149.

56 Rauschenberg wurde durch den Galeristen Leo Castelli gefördert, der den Künstler auf die Biennale begleitete.

57 Vgl. zur Diplomatie der Amerikaner auf der Biennale 1964 LAURIE J. MONAHAN, *Cultural Cartography: American Designs at the 1964 Venice Biennale*, in: SERGE GUILBAUT (Hrsg.), *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964,* Cambridge, Mass. und London 1990, S. 369–416.

58 Katalog der 44. Biennale 1990, S. 240–241, vgl. MICHAEL HUBL, *Werkstoff Welt*, in: Kunstforum International 109, 1990, S. 262–269.

59 Unpolitisch waren die deutschen Beiträge nach dem Kriege dennoch nicht. So fällt etwa auf, dass parallel mit der so lange ausbleibenden Anerkennung eines anderen deutschen Staates, wie sie in der Benennung des Pavillons ihren Niederschlag fand, die ostdeutschen Emigranten Georg Baselitz und Anselm Kiefer (1980) und A. R. Penck (1984) und Sigmar Polke (1986) als Helden gefeiert wurden.

60 KLAUS GALLWITZ (Hrsg.), *Beuys, Gerz, Ruthenbeck, Biennale 76, Venedig, Deutscher Pavillon*, Stuttgart 1976.

61 Das erste Reglement der Biennale schrieb dagegen die Mobilität der Werke fest, drei Meter durften die Formate nicht überschreiten und 400 kg bildete das Gewichtslimit der Skulpturen. Noch 1914 beherbergte der deutsche Pavillon 132 Künstler, drei Künstler umfasst die durchschnittliche Gruppe seit den sechziger Jahren. Grasskamp machte auf die Konsequenzen der Entdeckung der Mobilität der Kunstobjekte aufmerksam, vgl. WALTER GRASSKAMP, *Die Reise der Bilder. Zur Infrastruktur der Moderne*, in: WALTER GRASSKAMP, *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, München 1989, S. 27–44.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–7: Autor.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Biennale von Venedig bietet mit ihren 33 nationalen Pavillons ein Bild des «cadre national» im wörtlichen Sinne. Die Architektur der Ländervertretungen, die seit dem ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts ein wachsendes Selbstbewusstsein der teilnehmenden Staaten verkündet, prägt für die Kunst einen politischen Kontext. Ausgewählte Beiträge der letzten beiden Jahre können demonstrieren, wie unterschiedlich die zeitgenössischen Künstler auf diese Rahmung reagieren. Die Beispiele reichen von totaler Negation des Kontextes über die Affirmation bis hin zu komplexen Thematisierungen der historischen Dimension der nationalen Vertretungen. Im historischen Rückblick wird das Spannungsfeld deutlich, dass zwischen nationaler Rahmung und gleichzeitigem internationalem Anspruch der gezeigten Kunstproduktion die Geschichte der Biennale von 1895 bis heute bestimmt. Die Analyse des Verhältnisses zwischen diesen Zielsetzungen und der Aktualität bzw. Traditionalität der präsentierten Kunst vermag komplexe Implikationen aufzudecken.

RÉSUMÉ

La Biennale de Venise offre dans ses 33 pavillons nationaux une image du «cadre national» dans le sens propre du terme. L'architecture des représentations des divers pays, qui depuis la première décennie de notre siècle, manifeste un sentiment croissant de leur propre valeur, marque un contexte politique de l'art. Un choix des contributions des deux dernières années peut démontrer à quel point les artistes contemporains réagissent différemment à ce cadre imposé. Les exemples vont d'une négation totale des contextes jusqu'à l'affirmation et la thématisation complexe des dimensions historiques des représentations nationales. Une analyse rétrospective révèle la tension qui règne entre ce cadre national et la revendication internationale de la production artistique présentée qui marque l'histoire de la Biennale de 1895 à nos jours.

RIASSUNTO

Con i suoi 33 padiglioni nazionali, la Biennale di Venezia offre una vera e propria immagine di «cadre national». Espressione della crescente consapevolezza delle nazioni rappresentate alla Biennale sin dalla prima decade di questo secolo, l'architettura di questi padiglioni offre all'arte un contesto politico. Alcune opere scelte, esposte in quest'ultimi due anni, testimoniano le reazioni differenziate che questo contesto ha provocato negli artisti contemporanei. Gli esempi vanno dalla negazione completa del contesto alla sua affermazione, sino alla complessa tematizzazione della dimensione storica dei padiglioni nazionali. Nella retrospettiva storica emerge la tensione fra il contesto nazionale, da un lato, e le aspirazioni internazionali delle opere esposte, dall'altro lato, tensione che ha determinato la storia della Biennale dal 1895 ad oggi. L'analisi del rapporto fra gli obiettivi citati e l'attualità e la tradizione dell'arte esposta è in grado di fare affiorare implicazioni complesse.

SUMMARY

With 33 pavilions the Venice Biennale quite literally presents a picture of the "cadre national". Their architecture demonstrates a growing self-awareness among participating nations since the first decade of this century and places Art in a political context. A selection of contributions from the past two years shows how diverse are artists' reactions to this framework. They range from total negation of the context to affirmation and complex exploration of the historical aspect of national representation. A historical review reveals the ambivalence between national framework and international aspirations that has marked the art shown at the Biennale since its inception in 1895. Analysis shows that complex implications are involved in the interplay between these objectives and the topicality or traditionalism of the art on view.