Die Globalisierung des Peripheren : Geleitwort

Autor(en): **Wyss, Beat**

Objekttyp: **Preface**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **8 (2013)**

Heft 1: **Aufsätze**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

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

Beat Wyss

Die Globalisierung des Peripheren
Geleitwort

In Fachkreisen der Kunstgeschichte beherrscht gegenwärtig eine akademische Gewissensfrage das Feld: Ist mein Forschen global angelegt, oder bleibe ich bloss im Kanon konventioneller Kunsttopografie? Der Diskurs um «global art history» ist Ausdruck eines Paradigmenwechsels, der die Gründungsmotive der klassischen Kunstgeschichte radikal infrage stellt. Die universitäre Disziplin war mit der Bildung der Nationalstaaten im 19. Jahrhundert eng verbunden: als Hüterin eines «nationalen» verstandenen Erbes. So kam der Kunsthistoriker zu seiner staatstragenden Rolle, die ihm Ansehen in den Kreisen des Bildungsbürgertums und der politischen Klasse verschaffte. Zeuge dieser «belle alliance» ist das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) in Zürich, gegründet 1951 vor dem Hintergrund der glimpflich überstandenen Kriegsjahre. Der Gründungsdirektor Marcel Fischer untermauerte die Zweckbestimmung des Instituts kulturpolitisch mit der Funktion des Kulturgüterschutzes.[1] Noch verstand sich Kunstgeschichte – zur Zeit des Kalten Krieges – als der zivile Arm Geistiger Landesverteidigung.

Es bedarf keiner langen Rede zu betonen, dass diese Selbstbeschreibung über die letzten Jahrzehnte nicht nur abgebaut, sondern im institutionellen Bewusstsein fast völlig verblasst ist. Dennoch sollte das Movens zur Begründung des Fachs nicht vergessen werden, während nun der Ehrgeiz wächst, Kunstgeschichte umzukrempeln und hinauszutragen in kulturgeografische Regionen, wo es bisher allenfalls eine kolonial inspirierte Ethnografie, aber keine eigenständige Kunsthistoriografie gab.

2008 hatte Hans-Jörg Heusser, der damalige Direktor von SIK-ISEA, mich eingeladen, zusammen mit Oskar Bätschmann eine Doktorandenschule aufzubauen. Der ausdrückliche Zweck war der, dem Institut, das sich per Statut mit Schweizer Kunst beschäftigt, eine «internationale» Ausrichtung zu setzen. Diesem Auftrag wollte ich gerecht werden und zugleich das Schweizerische am Schweizer Institut wahren. Die Absicht führte schnell zum Thema: ein Forschungsprojekt zur Kunstbiennale Venedig, der Mutter aller internationalen Kunstmessen. Damit entsprach ich auch

einem zweiten Anliegen aufseiten von SIK-ISEA, wonach die einzuleitende Forschung die «Kunstökonomie» berücksichtigen sollte. Bei der «Biennale di Venezia» geht es nicht zuletzt um nationale Selbstdarstellung in kommerzieller Konkurrenz mit anderen Nationen. Das Projekt untersucht die nationalen Wirkkräfte des Kunstbetriebs und vervielfältigt zugleich deren Ansatz. Die hartnäckige kunsthistorische Gewohnheit, den Untersuchungsgegenstand geografisch zu parzellieren, soll durch eine kaleidoskopische Perspektive aufgebrochen werden. Es geht dabei nicht nur darum, die nationalen Grenzen von innen zu beschreiben, sondern gleichsam von aussen her zu spiegeln. Die Biennale von Venedig ermöglicht eine wechselseitige Beobachtung nationaler Selbstdarstellung über die politischen Grenzzäune hinweg. Als Methode dient ein komparativer Ansatz. Dieses Vorgehen ist vielleicht die einzige Abweichung von der gestellten Hausaufgabe: Es beschreibt, genau genommen, weniger «internationale» als transnationale Mechanismen im Kunstbetrieb.

Die Entscheidung für einen kunstgeografischen Fokus auf Osteuropa war pragmatischer Art. Entsprechende Anforderungen kultureller und sprachlicher Kompetenz verlangten nach Doktorierenden, die aus den Ländern stammen, deren Biennale-Beteiligung zu untersuchen war. Die Forschungsstätte SIK-ISEA sollte so zum Laboratorium transnationalen Austauschs werden. Nicht zu verschweigen ist eine ökonomische Tatsache: Regelmässige Seminare und Tagungen mit Doktorandinnen aus Budapest und Bukarest belasteten das Reisebudget weniger, als wenn wir den Forschungsschwerpunkt in Südostasien angesetzt hätten. Kulturpolitisch schien mir Osteuropa sinnvoll, da die Schweiz traditionell ein Asylland von Flüchtlingsströmen gewesen ist, verursacht durch Krieg und politische Umwälzungen, die das Jahrhundert der «Biennale di Venezia» weltpolitisch geprägt haben.

Es war ungeplante, glückliche Fügung, dass ich gleich zu Beginn meiner Tätigkeit bei SIK-ISEA vom Clark Art Institute in Williamstown, Massachusetts, eingeladen wurde, in einer «Peer Group» mitzuwirken. Amerikanische und europäische Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker betreuten im Zeitraum von 2009 bis 2011 eine Reihe von «Travelling Seminars» unter dem Titel «Art Histories in East-Central Europe after 1989: Unfolding Narratives», gefördert von der Andrew W. Mellon Foundation. Durchgeführt wurden die hochschulöffentlichen Veranstaltungen an Universitäten in Bukarest, Tallinn und Brno. Die Stipendiaten von SIK-ISEA konnten an diesen Diskussionen teilnehmen und dabei ein akademisches Netzwerk knüpfen helfen.

Unser «fliegendes Klassenzimmer» musste nicht immer in die Ferne schweifen, um internationale Begegnungen wahrzunehmen. Mehrmals wurde die Gruppe der Biennale-Forschenden zu Tagungen des UBS Arts Forum auf dem Wolfsberg bei

Ermatingen eingeladen. Toni Schönenberger, CEO des Konferenzzentrums Wolfsberg, und seine wissenschaftliche Koordinatorin Karolina Jeftic haben unserem Projekt stets grosse Aufmerksamkeit entgegengebracht. Im Sommer 2010 besuchte Michael Ann Holly, die Direktorin des Clark, zusammen mit ihrem Ehemann Keith Moxey, Kunsthistoriker an der Columbia University in New York, den Wolfsberg und den Zürcher Hauptsitz von SIK-ISEA auf dem Weg zu einer Tagung an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Die internationalen Beziehungen der Doktorandenschule am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft sollte durch akademische Reisediplomatie gefestigt werden.

In diesem Zusammenhang ist die Leistung Jörg Schellers hervorzuheben: Als Postdoktorand mit der Aufarbeitung der Geschichte des polnischen Pavillons betraut, wirkte er zugleich als Koordinator der Biennale-Gruppe und betreute deren vielfältige Reiseaktivitäten. Er meisterte die administrativ-operative Doppelbelastung mit grosser Zuverlässigkeit. Ein gemeinsam verfasster Text im Katalog der Biennale Venedig 2011, ausgerichtet von Bice Curiger, bildete den Abschluss unserer Zusammenarbeit bei SIK-ISEA.[2] Als «Salonnier» der Pro Helvetia im Palazzo Trevisan degli Ulivi setzt Jörg 2013 die Initiative des Biennale-Projekts am Schauplatz Venedig fort. Auch an meiner Wirkungsstätte in Karlsruhe geht die Arbeit weiter. Inzwischen wurden zwei weitere Dissertationen auf der methodischen Grundlage der SIK-ISEA-Initiative begonnen: Rui Jiang forscht über den chinesischen, Lukas Baden über den mexikanischen Beitrag an der Biennale von Venedig.

Unter den Mitwirkenden des «Travelling Seminar» war der polnische Kunsthistoriker Piotr Piotrowski, der zu einem Arbeitstreffen an das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft eingeladen wurde. Seinem Buch «In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe»[3] entnahmen wir den Begriff der komparativen Kunstgeschichte, mussten aber feststellen, dass daraus für die Biennale-Forschung ein ganz spezifisches Vorgehen zu entwickeln war. Vier Einzelprojekte über nationale Beteiligungen wurden während meiner Zeit als Fellow in Angriff genommen: Jörg Scheller behandelt den polnischen, Kinga Bódi den ungarischen und Daria Ghiu den rumänischen Beitrag in Venedig. Annika Hossain untersuchte indes die Präsenz amerikanischer Kunst in den Giardini. Dass den osteuropäischen Beispielen die Beteiligung eines westlichen Staates gegenübergestellt wurde, entspricht komparativer Methodik: die osteuropäischen Staaten mit einer langen Vergangenheit von Fremdherrschaft zu vergleichen mit den USA, die sich von einer Kolonie zur Weltmacht entwickelt haben.

Das Biennale-Team erarbeitete einen kunstsoziologischen Fragenkatalog, verbindlich für die einzelnen Forschungsprojekte:

1. Centers and peripheries
Zu beschreiben sind sowohl das Verhältnis der nationalen Kunstszenen zu den internationalen Kunstmetropolen als auch die kulturellen Zentren und Regionen innerhalb eines Landes.

2. Politics, lobbies & style
Untersucht werden die Institutionen, welche die Beschickung an die Biennale von Venedig beeinflussen: Politische Entscheidungsträger des Staates, Kunstschulen, grosse Museen, einflussreiche Sammler und/oder Agenten des Kunstmarkts. Gibt es ganz bestimmte Stilmuster und Strömungen, die von den verschiedenen Entscheidungsträgern bevorzugt werden?

3. Art economy and art market
Darzustellen sind die nationalen Zentren des Kunstbetriebs und deren führende Galerien und Sammler sowie die geschichtliche Entwicklung zu einem nationalen Kunstmarkt.

4. The history of curatorial display
Anhand von Installationsfotografien und Künstlerlisten werden die Räume und Ordnungsmuster von Ausstellungen rekonstruiert; dabei ist der Gestaltungswandel kuratorischen Handelns zu analysieren.

5. Critique and discourse
Zu untersuchen sind die Organisation und die Agenten der Kunstkritik im Land sowie das internationale Medienecho auf eine nationale Beteiligung.

6. Life and afterlife of the exhibited artists
Wie wirkt sich eine Ausstellung in Venedig auf die Künstlerkarriere aus? Zu bewerten sind die kulturpolitischen Entscheidungen in der Vergangenheit aus heutiger Sicht.

7. Appendix: list of exhibited art works
Dieser letzte Punkt erweist sich bei den laufenden Dissertationen als «wishful thinking». Wie aufwendig die Nachforschungen über nahezu 120 Jahre des Bestehens der Biennale von Venedig sind, wissen die Mitarbeitenden von SIK-ISEA am besten: Der als Teilband der Publikation zur Geschichte der Schweizer Beteiligung vorliegende Materialienband enthält das bisher vollständigste nationale Inventar

der teilnehmenden Künstler und der ausgestellten Werke in der Geschichtsschreibung zur Biennale von Venedig.

Regula Krähenbühl als Mitherausgeberin und die Autorinnen und Autoren des Readers zu den Schweizer Teilnahmen an der Turnus-Ausstellung von Venedig haben sich am Fragenkatalog des Doktorandenprojekts orientiert. Der Sammelband bietet ein Modell der am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft entwickelten Methode.

In einem weiteren zentralen Punkt stimmt die Publikation von SIK-ISEA mit dem Doktorandenprojekt zur Biennale von Venedig überein: im Bestreben, die ganze Geschichte dieser internationalen Ausstellung von den Anfängen bis heute zu beleuchten. Kunstgeschichte im posthistorischen Zeitalter folgt etwas zu nachgiebig dem aktuellen Kunstbetrieb. Grossausstellungen zeigen Gegenwartskunst; historische Werke dienen in diesem Rahmen allenfalls dazu, Gegenwartskunst im Sinne eines «corporate brand» lokal zu verorten. Bice Curiger nahm diese Strategie auf, als sie an der Biennale 2011 für den Zentralpavillon drei Gemälde Tintorettos der Accademia entlieh. Der «contemporary craze» im gegenwärtigen Kunstsystem ist der Tatsache geschuldet, dass heute mehr lebende Künstler den Globus bevölkern als tote Künstler den Memorialraum der Kunstgeschichte. Dem Westkunstbetrieb unbekannte Namen betraten in den 1990er Jahren die Bühnen internationaler Aufmerksamkeit. Die transkulturelle Vielfalt im Raum nimmt unser Interesse voll in Beschlag. Gewiss, die Beschränkung auf Gegenwartskunst, die synchrone Betrachtung des Kunstsystems, reduziert Komplexität. Doch die Vielfalt in der Zeit, die diachrone Betrachtung der Kunst, sollte dabei nicht vernachlässigt werden. Aus diesem Grund wurde bei jedem Einzelprojekt darauf geachtet, Kunstregionen zu verfolgen in ihrer je spezifischen Entwicklung von einer «nationalen» Moderne zur «globalen» Gegenwart. Die Feldforschung auf dem Gelände der Giardini gibt keinen abstrakten Überblick auf «global art» aus der allwissenden Perspektive des Ethnografen; vielmehr will sie anstiften zu einem kaleidoskopischen Blickwechsel im Sinne transkultureller Kunstgeschichte, die im Plural der Regionen spricht.

An der Stelle möchte ich auf meine eigene Untersuchung im Rahmen des Forschungsprogramms hinweisen. Um den historischen Ort der Biennale von Venedig zu markieren, wählte ich das Thema Weltausstellung.[4] In der Tat sind die Länderpavillons in den Giardini von Venedig ein Relikt der internationalen Industrie- und Gewerbemessen im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Einen architektonischen

Höhepunkt fand das Konzept an der Pariser «Exposition Universelle» von 1889, als Charles Garnier, der Schöpfer der Pariser Opéra, zu Füssen des Eiffelturms eine Weltgeschichte menschlicher Behausung in Modellbauten ausbreitete. Die Pavillons der Biennale von Venedig folgten jener fixen Idee, Architektur nach nationalen Merkmalen zu ordnen. Während die Messebauten am Ende der Schau in der Regel abgebrochen oder in das Heimatland zurückgeführt wurden, ist das Gelände der Giardini als Fossil einer Wettbewerbsidee aus der klassischen Zeit der Nationalstaaten erhalten geblieben. Die erste Biennale von Venedig fand 1895 statt, ein Jahr vor den ersten Olympischen Spielen in Athen. Ihr Gründer, Pierre de Coubertin, hatte ursprünglich geplant, die sportliche Begegnung der Weltjugend im friedlichen Wettstreit mit einer internationalen Kunstschau zu verbinden.

Zwar steht zwischen der «Centenaire» in Paris und der ersten internationalen Kunstausstellung in Venedig die Weltausstellung von Chicago 1893, doch gewählt wurde als Fallbeispiel Paris: jener Standort, der mit sechs Weltausstellungen stilbildend war. Pavillons im «nationalen» Stil sind keine spezifische Pariser Erfindung: «Ethnografische Dörfer» tauchen erstmals an der Wiener Weltausstellung von 1873 auf. Die frühen internationalen Messen, beginnend mit der Londoner Schau von 1852, fanden in einer einzigen zentralen Halle statt. Doch mit jeder Weltausstellung vermehrte sich der Wildwuchs an Buden rund um das monumentale Ausstellungsgebäude, was nach ordnender Planung und ästhetischen Normen rief. Ethnografische und nationale Kulissenbauten waren konsensfähig und attraktiv auch in kommerzieller Hinsicht. Die Weltausstellungen nahmen so jene Ausdifferenzierung Jahrzehnte vorweg, die dann im frühen 20. Jahrhundert auf dem Gelände der Giardini in Venedig mit den nationalen Pavillons rund um die zentrale Ausstellungshalle einsetzte.

Homogenisierung und Ausdifferenzierung bilden einen synchronen Prozess der Globalisierung, der sich ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen lässt. Diese These stützt sich auf Roland Robertsons Begriff der «glocality»[5]: Globalität und Regionalismus sind von vornherein miteinander verschränkt. Um das zu verstehen, griff ich als alter Hegelianer auf meinen Lehrmeister zurück: Identität sei die Identität der Identität mit dem Nichtidentischen. Der Satz aus der «Wissenschaft der Logik»[6] kann die Dialektik der Globalisierung erklären: Das Bedürfnis nach kultureller Identität ist nicht der Gegensatz, sondern das Resultat weltweiter Standardisierung. Erst im Prozess des sich ausbreitenden Industriekapitalismus entstanden das Bewusstsein für kulturelle Unterscheidung und ein verstärktes Bedürfnis danach. Die Kraft der Standardisierung entspricht der Identifikation: Jenes Einebnen durch

Aneignung, die Gewaltanwendung an den Dingen lässt das Nichtidentische an ihnen hervortreten. Identifizierung erzeugt dieses Nichtidentische da. In diesem Sinne ist Identität gleich Nicht-Identität, als das Andere identifiziert, durch den isolierenden Gewaltakt der Identifikation, identisch mit nichts anderem als mit sich selbst.

Globalisierung folgt der Dialektik der Identität. Übersetzen wir diese in politische Begriffe, können zwei gegenläufige Bewegungen unterschieden werden: die hegemoniale und die partikulare Identität. Hegemoniale Identität ist der «brand» des Erfolgreichen, womit die führenden Staatsnationen und ökonomischen Systeme ihre Vorrechte markieren. Hegemonial ist der geradezu selbstverständlich vorausgesetzte imperiale Machtanspruch, die führende Rolle im Wettbewerb auf den Weltmärkten, die militärische und politische Überlegenheit. Das Setzen von partikularer Identität hingegen konkurriert weniger um Herrschaft als um die Auffälligkeit im Verschiedensein. Partikulare Identität äussert sich vorzugsweise im Ästhetischen: in Formen des Regionalen, des Merkwürdigen, des Andersseins. Im Muster kultureller Identität tritt auf, was schon im Stilbegriff der Antike, etwa in der Festlegung von Harmonien, aufbewahrt ist im dorischen, phrygischen, lydischen, mixolydischen und lokrischen Modus: Unterscheidungen, die auf ein örtliches Herkommen hinweisen. Mit dem Bewusstsein kultureller Identität verknüpft ist der Anspruch auf kulturelle Selbstbestimmung.

Das Recht auf kulturelle Selbstbestimmung blieb in der ersten Globalisierungsphase allerdings ein Privileg der Staatsnationen, die als Kolonialmächte auch die ersten waren, die in den Giardini von Venedig ihre Pavillons errichten liessen. «Kunst» war gleichbedeutend mit euroamerikanischer Westkunst; aus Kolonien und Protektoraten kam ethnografisches Handwerk. Die offizielle Unterscheidung an den Weltausstellungen zwischen nationalen «arts» und kolonialen «crafts» blieb bis um die Mitte des 20. Jahrhunderts verbindlich.

Der Globalisierungschub nach dem Zweiten Weltkrieg setzte mit der Dekolonisation zwar ein, deren Wirkung aber war gebremst durch die Blockbildung nach der Konferenz von Jalta, welche die Welt in zwei, später drei politische Einflusssphären trennte. Kunst als «Westkunst» überlebte im Schutz des Eisernen Vorhangs. Die übersichtliche Welt von – inzwischen – «Former West» war im guten alten Sinne «international». Auch hier spielt die Dialektik der Globalisierung: Ein weniger ausdifferenziertes System zeigt weniger Varianz. Innerhalb der Westkunst spielte die Herkunft des Künstlers eine untergeordnete Rolle. Künstlerische Positionen formulierten nicht kulturgeografische Herkunft, sondern produktionsästhetische Verfahren. Abstraktion, Neuer Realismus oder Konzeptkunst waren stilistische

Universalien, welche die politischen Grenzen mühelos überwanden. Die Postmoderne war denn auch der Abgesang dieses kleinen Westkosmos, der noch einmal historisch durchbuchstabierte, was westkunstgeschichtlich der kanonische Fall gewesen ist.

Es besteht also ein direkter Zusammenhang zwischen dem Verschwinden der produktionsästhetischen Universalien und deren begrenzter Gültigkeit. Mit der Auflösung der politischen Systemgrenzen und der Globalisierung des Kapitalismus entstand um 1990 eine völlig neue Kunstgeografie. Erst jetzt trat die postkoloniale Ordnung auch ästhetisch in Kraft. Kunst unter globalen Bedingungen macht das Lokale zum Leitthema. Das ist die Dialektik der Globalisierung: sie lokalisiert kulturelle Identität und globalisiert diese als ästhetisches Prinzip der Unterscheidung.

Mit der Auflösung der Westkunst wird die Unterscheidung von Zentrum und Peripherie scheinbar obsolet. Die Peripherie wird dabei aber nicht zum Zentrum, sondern nur die Hierarchie der beiden Pole kehrt sich um. Peripherie als ästhetisches Phänomen wird zum diskursgebenden Faktor; der lokale Idiolekt einer künstlerischen Position, die Tatsache einer spezifisch ethnischen Provenienz wird zum Kernpunkt künstlerischer Aussage.

Aber aufgepasst: Provinzialität allein bringt es noch nicht. Die Künstlerin, der Künstler soll zwar peripher handeln, dies aber auf einer Plattform des Zentrums. Periphere Ästhetik benötigt das Zentrum als Kontrastmittel. Nur hier findet sich die nötige mediale und institutionelle Aufmerksamkeit. Zwar entstehen in den Schwellenländern China, Indien und Brasilien neue ökonomische Zentren. Doch eines ist klar: Bei aller Ethnofolklore ist der alte Westen nach wie vor an der Macht, wenn es darum geht, die Ökonomie der Aufmerksamkeit und der Märkte zu steuern. Dagegen bleiben die neuen Zentren, allen voran China, in kulturpolitische Widersprüche verstrickt. Der hegemoniale Kapitalismus des Westens schmückt sich mit der Vielfalt kultureller Identitäten, denen er tolerant begegnet. Hingegen bieten die Schwellenländer das Klima eines liberalen Machiavellismus nicht. Sie exportieren ihre Künstler über politische Repressalien. So blühen die Westzentren weiter: als Plattformen von Peripherie in der Diaspora.

Die alten Kunstzentren des Westens diktieren keinen Stil mehr wie etwa die gute alte École de Paris. Vielmehr bieten sie ein multikulturelles Netzwerk metropolitaner Urbanität. Zu den Galerien, den Auktionshäusern und Sammlern kommen im Zeitalter der Massenausbildung in Kunst die angesagten Akademien und Kunstschulen in London, Amsterdam, New York und Berlin. Auch Zürich wirkt nicht unsexy in diesem Wettbewerb um den künstlerischen Nachwuchs, wenn da nicht der Faktor Lebenshaltungskosten dämpfend wirkte.

Im globalisierten Kunstsystem ist das Zentrum zur Drehscheibe von Peripherie in der Diaspora geworden. Die Ästhetik der Gegenwartskunst ist migrativ; ihre Semantik evoziert ein ganz spezifisches Herkommen. Angesichts dieser Tatsache zeugt die Kritik an den nationalen Pavillons auf dem Gelände der Biennale von einem naiven Universalismus, wie er vielleicht noch zur Zeit der guten alten Westkunst vertreten werden konnte. Die bohrende Frage, ob die Pavillons in den Giardini überflüssig seien oder nicht, ob man sie abreissen, ignorieren oder subversiv überspielen soll, verkennt die Dialektik der Globalisierung. Im Feld der Kunst ist Globalisierung lokalisierend: Sie identifiziert das Periphere. Nichts anderes verkörpern die nationalen Pavillons der Biennale als diese Funktion.

Der Schweizer Pavillon gehört zu den architektonisch gelungensten Kulissenbauten in diesem Welttheater der Kunst. In seiner schlichten Klarheit ist er mehr als nur ein klassischer Vertreter des «International Style». Er ist Ausdruck von Swissness, einem Markenprodukt der Globalisierung.

1 Siehe dazu *Kunst und Wissenschaft. Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft 1951–2010*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) / Scheidegger & Spiess, 2010, S. 36–37, 68, 106 (Beiträge von Manuela Rohrbach, Oskar Bätschmann und Regula Krähenbühl).

2 Beat Wyss / Jörg Scheller, «Il bazar di Venezia / The Bazaar of Venice», in: *ILLUMInazioni / ILLUMInations*, hrsg. von Bice Curiger und Giovanni Carmine, Ausst.-Kat. [La Biennale di Venezia, 54], 4.6.–27.11.2011, Venedig: Marsilio, 2011, S. 112–128.

3 Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, London: Reaktion Books, 2009.

4 Beat Wyss, *Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889*, Berlin: Insel, 2010.

5 Roland Robertson, *Globalization. Social theory and global culture*, London u. a. O.: Sage, 1992.

6 Georg Wilhem Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik. I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986, S 41f.