

Das Jahr der Secondos : die Ausstellung "Shadows Collide With People" im Schweizer Pavillon der Biennale Venedig 2005 als kulturpolitischer Sonderfall

Autor(en): **Krebs, Edith**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

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

Heft 1: **Aufsätze**

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872137>

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.

Edith Krebs

Das Jahr der Secondos

Die Ausstellung «Shadows Collide With People» im Schweizer Pavillon der Biennale Venedig 2005 als kulturpolitischer Sonderfall

Was heisst es also, Schweizerin zu sein, die Schweizerische Staatsbürgerschaft zu haben, die Kultur der Schweiz, des Schweizerischen zu vertreten? Ist bei einer Ausstellung im helvetischen Pavillon an der Biennale in Venedig nicht auch die Geburt, die Nationalität durch Geburt, die eingeborene Kultur unser Thema? [...] Oder weiter gefragt: Was ist das Konzept, der gemeinsame Nenner einer Gruppenausstellung, die als Repräsentanz einer Identität, eines Landes auftritt? Die Forderung nach einem sinnfälligen Überbau steht immer am Anfang, auch wenn er oft erst im Nachhinein konstruiert wird. [...] Shadows Collide With People ist eine Idee der Verschiedenheit, der Vielsprachigkeit – als Abbild unseres Landes, unserer Identität, unserer Staatsbürgerschaft, unserer Freundschaft, unserer Toleranz.

Stefan Banz, 2005*

Wer Aufsehen erregt, hat die grössten Chancen, in die Annalen der «Biennale di Venezia» einzugehen. Bereits bei ihrer ersten Ausgabe im Sommer 1895 zog ein «Skandalbild» das Publikum in Scharen an: *Il supremo convegno* des seinerzeit höchst erfolgreichen Giacomo Grosso, Professor an der Accademia Albertina in Turin, zeigte fünf nackte junge Frauen in einem schwülstigen Reigen um eine aufgebahrte männliche Leiche, allesamt erkennbar als Abkömmlinge reicher Turiner Familien.¹ Ein jüngeres Beispiel solcher «Provokationskunst» ist die 2001 in Venedig ausgestellte Installation *La Nona Ora* von Maurizio Cattelan, die den damals amtierenden Papst Johannes Paul II. in langem weissem Gewand von einem Meteoriten zu Boden geschmettert zeigt.² Erstmals zu sehen war das Werk zwar 1999 in der Kunsthalle Basel, dennoch zog es an der Venedig-Biennale von 2001 erneut grosse Aufmerksamkeit auf sich; keine andere Arbeit wurde in den Medien so oft abgebildet wie diese. In seinem historischen Abriss der Biennale von Venedig belegt Robert Fleck eindrücklich, dass die Geste der Provokation als ein charakteristisches Merkmal dieser Institution gelten kann.

Die Schweizer Beiträge an der «Biennale di Venezia» haben bisher nicht gross von sich reden gemacht. Aufgrund ihrer auf Ausgleich bedachten politischen Strukturen als auch ihrer Mentalität versucht die Schweiz im Gegenteil, Provokationen wenn immer möglich zu vermeiden. Unter diesem Gesichtspunkt kann die Ausstellung «Shadows Collide With People» im Schweizer Pavillon der 51. Ausgabe der Biennale von Venedig im Jahr 2005 als ein interessantes Beispiel gelten, handelt es sich doch dabei um eines der wenigen Experimente, die sich der Bundesstaat in seiner langjährigen Biennalepolitik geleistet hat.

In «Shadows Collide With People» waren Gianni Motti, Shahryar Nashat, Marco Poloni sowie Ingrid Wildi beteiligt – Kunstschaaffende, die zwar in der Schweiz leben, aber entweder im Ausland aufgewachsen sind respektive nicht über die Schweizer Nationalität verfügen. Kuratiert wurde die Ausstellung von Stefan Banz, Künstler und Kurator und zu jenem Zeitpunkt Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission (EKK), die bis 2011 für die Auswahl der KünstlerInnen für die Biennalen in Venedig, São Paulo und Kairo sowie die Triennale von New Delhi zuständig war. Für den zweiten Schweizer Beitrag in der Kirche San Staë am Canal Grande wurde die international bekannte Künstlerin Pipilotti Rist entsandt.

Vieles war neu an diesem Konzept: zum einen die Entscheidung für eine kuratierte Gruppenausstellung im Schweizer Pavillon, die die Frage der nationalen Repräsentanz thematisierte, zum anderen die Umkehrung der bisherigen Hierarchie zwischen den beiden Präsentationsorten. Denn seit 1988, als die Kirche San Staë erstmals für eine zweite Ausstellung zur Verfügung stand, wurden hier stets jüngere, weniger bekannte Künstlerinnen und Künstler gezeigt, während der Pavillon den grossen Namen der Schweizer Gegenwartskunst vorbehalten blieb – Kunstschaaffenden also, die bereits eine international erfolgreiche Karriere vorweisen konnten. Eine weitere Neuerung von «Shadows Collide With People» bestand darin, die kuratorische Verantwortung für die Ausstellung einem Mitglied der EKK zu übertragen; zuvor hatte der Dienst Kunst des Bundesamtes für Kultur (BAK) diese Funktion kommissarisch ausgeübt.

Im Folgenden soll aufgezeigt werden, aus welchen Gründen im Jahr 2005 das etablierte Konzept der Beiträge für die Venedig-Biennale aufgebrochen wurde. Für ein tieferes Verständnis unabdingbar ist der Bezug auf einen grösseren gesellschaftspolitischen Kontext: Angesichts der zunehmenden Globalisierung der Kunstwelt seit Ende der 1980er Jahre geriet das traditionelle Nationenkonzept der «Biennale di Venezia» zunehmend unter Druck, was nach einer aktiven Auseinandersetzung mit diesem Modell rief.

Die Vorgeschichte: Schweizer Beiträge an der Biennale von 1980 bis 2005

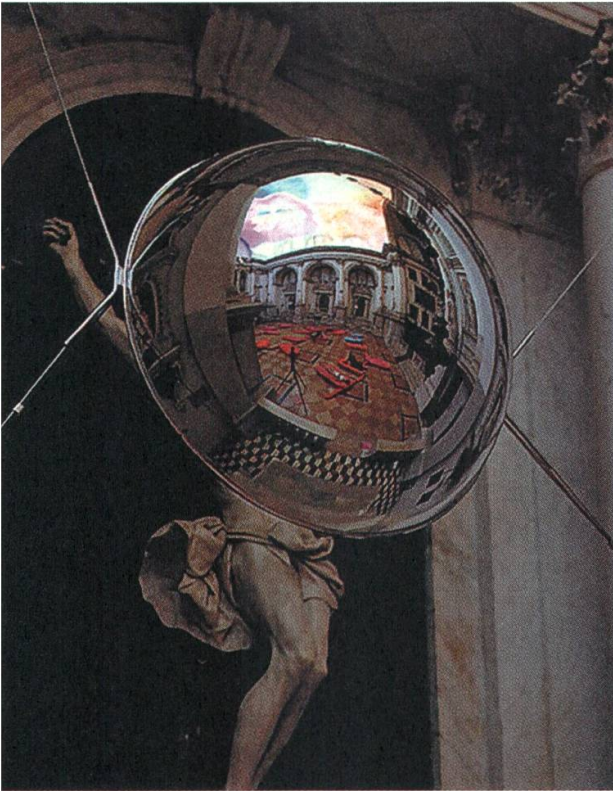
Seit 1895 – und von 1930 an unter dem Titel «Biennale di Venezia» – findet in Venedig alle zwei Jahre eine Grossausstellung zeitgenössischer Kunst statt. Sie ist die älteste Kunstbiennale der Welt und zählt bis heute zu den wichtigsten Grossanlässen der internationalen Gegenwartskunst. Eine Besonderheit der Venedig-Biennale sind ihre Nationalpavillons, die auf das Modell der Weltausstellung zurückgehen und dieses auf das Kunstsystem übertragen.³ Den ersten nationalen Pavillon errichtete 1907 das Königreich Belgien, damals eine aufstrebende Kolo-

nialmacht.⁴ Bis zum Ersten Weltkrieg sind weitere Länder dem Beispiel Belgiens gefolgt und haben einen eigenen Pavillon gebaut: Ungarn, Deutschland sowie Grossbritannien 1909, Frankreich 1912 und Russland 1914.

Die erste Teilnahme der Schweiz an der Biennale Venedig fiel auf das Jahr 1920, seit 1952 verfügt sie über einen eigenen, von Bruno Giacometti gebauten Pavillon in den Giardini. Von 1988 an nutzte die Eidgenossenschaft einen zweiten Ausstellungsort: So wurden bis 2009 in der barocken Kirche San Staë am Canal Grande in der Regel jüngere, international noch wenig bekannte Kunstschaaffende vorgestellt. Gleichzeitig waren im Schweizer Pavillon bis 2001 etablierte Künstlerinnen und Künstler zu sehen, was einer offiziellen Anerkennung gleichkommt.⁵

Im Jahr 2003 überraschte die EKK die Öffentlichkeit mit einer fundamentalen Kursänderung: Der damals 31-jährigen Künstlerin Emmanuelle Antille fiel die Aufgabe zu, den prestigeträchtigen Schweizer Pavillon allein zu bespielen. Dieser Entscheidung waren zahlreiche Diskussionen innerhalb der EKK um die Rangordnung der beiden Ausstellungsorte vorausgegangen. Bereits für die Biennale von 2001 wurde eine Umkehrung der Hierarchie erörtert und dies damit begründet, dass erfahrene Kunstschaaffende besser in der Lage seien, «die anspruchsvolle Ausstellungslage des Kirchenraums zu meistern». Der Pavillon hingegen sollte jungen, noch relativ unbekanntem Kunstschaaffenden zur Verfügung gestellt werden.⁶ Im Vorfeld der Biennale von 2001 wurde auch die Möglichkeit diskutiert, den Pavillon einem externen Kurator anzuvertrauen; in diesem Zusammenhang fiel der Name von Hans Ulrich Obrist, einem umtriebigen jungen Kurator, der gerade zu einer internationalen Karriere ansetzte.⁷ Obrist reagierte indessen nicht auf die Avancen der EKK. So blieb mit Urs Lüthi im Pavillon sowie Norbert Möslang und Andy Guhl in San Staë die bestehende Hierarchie für die Biennale-Beiträge von 2001 vorerst bestehen.

Erste Überlegungen zur Biennale von 2003 erfolgten innerhalb der EKK noch während der Vorbereitungen zu jener von 2001.⁸ Erneut wurde Hans Ulrich Obrist ins Spiel gebracht, der sich diesmal bereit erklärte, den Beitrag im Pavillon zu kuratieren. Für San Staë fiel die Wahl auf Pipilotti Rist, die allerdings im Hinblick auf die Geburt ihres Kindes auf eine Teilnahme verzichtete. Nachdem Obrist innerhalb der vorgesehenen Frist weder Konzept noch Budget eingereicht hatte⁹ – er wurde gleichzeitig von Francesco Bonami als Co-Kurator für die Hauptausstellung der Venedig-Biennale 2003 aufgeboten –, entschied die Kommission, einen kleinen Wettbewerb unter eingeladenen Kunstschaaffenden für die Bespielung des Pavillons 2003 zu veranstalten (berücksichtigt wurden Christoph Büchel, Gianni Motti, Emmanuelle Antille und Marcus Geiger; Frédéric Moser/Philippe Schwinger sowie



1 Blick in die Kirche San Staë mit der (Video-)Installation von Pipilotti Rist (* 1962), *Homo sapiens sapiens*, 51. Biennale von Venedig, 2005 (Foto: Stefan Altenburger Photography, Zürich)

Bob Gramsma dienten als Reserve).¹⁰ Dabei bestand auch der ausdrückliche Wunsch, dass der Beitrag eine «gewisse politische Dimension» aufweisen solle.¹¹ Beurteilt wurden schliesslich die Gemeinschaftsprojekte von Christoph Büchel und Gianni Motti, von Moser/Schwinger mit den Architekten Paola Yacoub und Michel Lasserre sowie ein Einzelprojekt von Emmanuelle Antille.¹² Die Entscheidung fiel schliesslich zugunsten des bereits weitgehend entwickelten Projekts *Angels Camp* von Emmanuelle Antille.¹³ Für die Kirche San Staë wurden Gerda Steiner und Jörg Lenzlinger eingeladen, die seit 1997 als Künstlerpaar zusammenarbeiten. Ihre Installation *Fallender Garten* fand in der Öffentlichkeit ein überaus positives Echo und wurde gar als Höhepunkt der Biennale 2003 gefeiert,¹⁴ was dem umstrittenen Ausstellungsort San Staë neuen Auftrieb gab. Im folgenden Biennale-Jahr 2005 kam die bereits für 2001 diskutierte Umkehrung der Hierarchie für die beiden Aus-

stellungsorte schliesslich zustande: Pipilotti Rist wurde die Kirche San Staë zugeteilt (Abb. 1),¹⁵ während für den Pavillon eine Gruppenausstellung vorgesehen war. Das von Stefan Banz während einer Sitzung der EKK spontan entwickelte Projekt einer thematischen Präsentation junger Schweizer Kunst, die der Vielsprachigkeit der Schweiz Rechnung trägt, fand in der Kommission eine knappe Mehrheit.¹⁶

Der Kontext: Die Globalisierung der Kunstwelt

Die Biennale Venedig ist von allem Anfang an international ausgerichtet gewesen. Ihre erste Ausgabe 1895 trug den Titel «Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia» und war mit über 200 000 Besuchern ein grosser Publikumserfolg.¹⁷ Gegenüber dem Begriff «international» in der Geschichte der Kunst sind indessen Vorbehalte angebracht: Bis in die 1980er Jahre war damit fast ausschliesslich das Kunstschaffen aus (West-)Europa und den USA gemeint. Zeitgenössische Kunst aus der sogenannten zweiten und dritten Welt wurde – wenn überhaupt – vorwiegend im ethnologischen Kontext, in Völkerkundemuseen, ge-

zeigt und damit aus dem westlichen Kunstverständnis ausgeschlossen. Historische Artefakte aus aussereuropäischen Ländern, beispielsweise afrikanische Masken, haben zwar auf viele Künstler der Moderne eine grosse Anziehungskraft ausgeübt und teilweise ihre Werke massgeblich beeinflusst. Von der offiziellen Kunstgeschichte wurden diese Artefakte aber nicht als autonome Kunst anerkannt, sondern als «Stammeskunst» oder «Kunst der Naturvölker» anonym, d. h. ohne Nennung der Urheber, in Museen für aussereuropäische Kunst präsentiert. Als symptomatisch für diesen eurozentrisch geprägten Blick auf die Kunst des Trikont gilt die Ausstellung «Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern» im Museum of Modern Art, New York, im Jahr 1984. Fünf Jahre später, 1989, warf die Ausstellung «Les Magiciens de la Terre» im Centre Pompidou in Paris als erste einen neuen, hierarchiefreien Blick auf die «Weltkunst», indem sie 50 westliche und 50 nichtwestliche Kunstschaaffende zusammenführte, ohne sie in historisch belastete Kategorien einzuteilen.

Bereits Mitte des 20. Jahrhunderts manifestierten sich einzelne Ansätze, diesen Gegensatz, der auch eine Hierarchisierung bedeutet, aufzubrechen. In erster Linie ist hier die 1951 gegründete Biennale von São Paulo zu nennen, deren erklärte Absicht es war, den Anschluss der brasilianischen Kunst an das aktuelle Kunstgeschehen zu fördern und zugleich São Paulo als internationales Kunstzentrum zu etablieren. Tatsächlich entwickelte sich in der Folge mit dem «Neoconcretismo» eine brasilianisch geprägte Moderne, deren bedeutendste Vertreter Hélio Oiticica und Lygia Clark waren. Ein ähnliches Ziel verfolgte auch die 1980 vom senegalesischen Präsidenten Léopold Senghor ins Leben gerufene Biennale für Kunst und Literatur in Dakar, Senegal, aus der 1992 die «Dak'Art, Biennale de l'Art Africain Contemporain» hervorgegangen ist.¹⁸

Als Auslöser für die seit Anfang der 1990er Jahre flächendeckend einsetzende Globalisierung nicht nur der Wirtschaft, sondern auch der Kunst gilt der Fall der Berliner Mauer im Jahr 1989, in dessen Folge sich die politische Polarisierung zwischen Ost und West ebenso aufzulösen begann wie die ökonomische Isolierung der (post-)kommunistischen Staaten.¹⁹ Im Bereich der bildenden Kunst lassen sich die Globalisierungstendenzen am deutlichsten an der rasant steigenden Zahl von Biennalen ablesen. Bis Ende der 1980er Jahre zeigte sich die Landschaft der internationalen Grossausstellungen noch übersichtlich: Nach Venedig und São Paulo sowie der 1955 gegründeten «documenta» in Kassel²⁰ kamen in den 1960er und 1970er Jahren die «India Triennale» (1968) sowie die «Biennale of Sydney» (1973) dazu; in den 1980er Jahren folgten die «Bienal de la Habana» (1983), die «International Cairo Biennale» (1984) sowie die «International Istanbul Biennale»

(1987).²¹ Sabine B. Vogel grenzt in ihrer Untersuchung «Biennalen – Kunst im Weltformat» diese frühen Gründungen als «Biennalen der Moderne» von den «Biennalen der Globalisierung» seit 1989 ab. Bereits für die «Biennalen der Moderne» sei der Wunsch, die kulturelle Isolation des jeweiligen Landes aufzubrechen, ausschlaggebend gewesen, während die «Erfindung der Biennale» im Zeichen der Aufklärung und der Nationalstaatengründungen gestanden habe.²²

Die seit Anfang der 1990er Jahre gegründeten Biennalen markieren die Verschiebung geopolitischer Kräfteverhältnisse, an der sie teilhaben und die sie teilweise antizipieren: Dakar (1992), Taipei (1992), Sharjah (1993) Johannesburg (1995), Gwangju (1995) und Shanghai (1996). Eine besondere Rolle in der Biennale-Landschaft spielt die 1996 in Rotterdam erstmals durchgeführte «Manifesta», die explizit die bestehenden regionalen, sozialen, linguistischen und ökonomischen Barrieren in Europa zu überwinden sucht.²³ Jede Ausgabe findet in einer anderen, meist dezentralen Region Europas statt; ihr Ziel ist es, auf die wichtige Rolle junger Künstler im Aufbau eines neuen, aufregenden und kulturell vielfältigen Europa hinzuweisen.²⁴ Auch in den letzten Jahren ist der Biennale-Boom ungebrochen weitergegangen: Im Jahr 2011 zählte man über 200 Biennalen weltweit – und jährlich kommen neue hinzu.

Biennalen sind nicht nur ein Symptom für die kulturelle Globalisierung der Kunstwelt, sondern sie sind auch diejenigen Foren, wo sich eine massive Politisierung der zeitgenössischen Kunst beobachten lässt. In vielen Fällen sind diese beiden Bewegungen nicht voneinander zu trennen. Zu Beginn der Integration nichtwestlicher Kunst in den Ausstellungsbetrieb ging es um eine reine Sichtbarmachung von Kunstschaffenden aus der zweiten und dritten Welt;²⁵ zunehmend lässt sich jedoch feststellen, dass die Kunstproduktion aus diesen Teilen der Welt mit einer höheren Dringlichkeit, einem direkten gesellschaftspolitischen Impetus, verbunden ist.

Eine Pionierrolle in diesem Prozess spielt die 1984 gegründete Havanna-Biennale, die sich von Anfang an die Promotion peripherer Kunst als Teil der Weltkunst auf die Fahnen schrieb. Vor allem ihre Ausgaben von 1986 und 1991 stellten sich in der Themensetzung – Postkolonialismus, Marginalisierung, Hybridisierung, diasporische Identitäten, Ökologie – als wegweisend heraus.²⁶ Auch das klassische Ausstellungsformat wurde damals gesprengt, galt doch die Begegnung von Kunstschaffenden, Kuratoren, Theoretikern und Aktivisten ebenso wie der Austausch über gesellschaftspolitische Themen als elementarer Programmpunkt der Veranstaltung. Ausgehend von diesem gigantischen «Salon des Refusés»,²⁷ den die Havanna-Biennale im nach wie vor eurozentrisch angelegten Kunstbetrieb

verkörpert, hat sich das traditionelle Biennale-Modell in den letzten zwanzig Jahren kontinuierlich erneuert und ist zur zentralen Plattform der globalisierten Kunstwelt geworden. Die Bezeichnung «Biennalen des Widerstandes», die der indische Autor Ranjit Hoskote für die periodisch stattfindenden Ausstellungen in Delhi, Gwangju, Havanna und Johannesburg verwendet, verweist auf ebendiese Entwicklung, in deren Verlauf überholte Kriterien und Präsentationsformen hinterfragt worden sind und eine emanzipatorische Praxis in Gang gekommen ist.²⁸

Im Fokus: Das Nationenkonzept der Biennale Venedig

Wie bereits erwähnt, wurde 1907 anlässlich der siebten Ausgabe der Biennale von Venedig der erste nationale Pavillon durch das Königreich Belgien eröffnet. Verschiedene Gründe hatten zu diesem Schritt geführt: Zum einen fühlten sich die Kunstschaffenden kleinerer Länder durch den zunehmenden Raumanspruch der italienischen, deutschen sowie französischen Künstlerinnen und Künstler immer mehr an den Rand gedrängt. Zum anderen spielte bei der Abspaltung der belgischen Künstler auch die Geste der «Sezession» eine Rolle, denn im eigenen Pavillon konnten sie dem Jury-System entgehen und ihre Auswahl unabhängig treffen.²⁹ Es erstaunt kaum, dass diese Initiative Schule machte: Noch im selben Jahr initiierte ein privates Komitee von Londoner Kunstfreunden die Schaffung eines britischen Pavillons,³⁰ der ebenso wie der ungarische und deutsche – damals noch bayerische – Pavillon 1909 das erste Mal bespielt wurde. Den gleichen Weg schlugen 1912 Frankreich und zwei Jahre später Russland ein. Zahlreiche weitere Pavillons wurden in den 1920er und 1930er Jahren eröffnet, nach 1945 folgten Staaten aus Mittel- und Südamerika. Erst in den 1990er Jahren, nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion, kam es zu einer neuen Expansionswelle; 2007 nahmen an der Biennale 78 Nationalstaaten teil, 2011 war es 89 Länder.

Wie Robert Fleck betont, trat bereits der belgische Pavillon 1907 «nicht mit nationalistischer Geste auf, sondern als Teil einer Utopie des friedlichen Wettbewerbs».³¹ Es sei deshalb undifferenziert und ahistorisch, die Nationalpavillons als «anachronistische Symbole des Nationalismus» zu verunglimpfen.³² Im Gegenteil vertritt Fleck die Ansicht, dass die Pavillons in Venedig zu «den markantesten künstlerischen Freiräumen des 20. und frühen 21. Jahrhunderts»³³ gehören.

Tatsächlich aber ist das Nationenkonzept der Pavillonstruktur seit Langem umstritten. 1968 forderten italienische Studierende im Windschatten der Mai-revolte die Abschaffung der Nationalpavillons.³⁴ Am 18. Juni – wenige Tage vor der offiziellen Eröffnung der Biennale – versuchten protestierende Studenten, das Biennale-Gelände zu besetzen. Zahlreiche Künstler schlossen sich ihnen an, so

dass in der Folge mehr als die Hälfte der Länderpavillons geschlossen blieb.³⁵ Nicht nur das Nationenkonzept provozierte den Protest vonseiten der Kunstschaaffenden, sondern auch die Tatsache, dass die 1940 eingerichtete Kommission für figurative Kunst, über deren Zusammensetzung die italienischen Parteien entschieden, noch immer die künstlerische Ausrichtung der Biennale bestimmte.³⁶ Ebenso umstritten waren auch die unter Mussolini eingeführten Grossen Preise sowie die Tatsache, dass es sich bei der Biennale nach wie vor um eine Verkaufsausstellung handelte.³⁷ In den auf 1968 folgenden Jahren nahm die Bedeutung der «Biennale di Venezia» stetig ab; erst 1980, als der Schweizer Kurator Harald Szeemann mit der Ausstellung «Aperto» in den Magazzini del Sale eine neue Abteilung intiierte, gewann die Veranstaltung erneut an Profil.³⁸ Heute zählt die gross angelegte kuratierte Ausstellung im Arsenale, die sich aus «Aperto» entwickelt hat, zu den Hauptattraktionen der Biennale von Venedig.

Ein wesentliches Charakteristikum der «Biennale di Venezia» sieht Peter J. Schneemann im Kräftespiel zwischen einer national und einer international geprägten Vision der Kunst, die aber nicht einfach mit den Polen reaktionär versus avantgardistisch gleichzusetzen sei.³⁹ Im Gegenteil könne die nationale Rahmung durch die Pavillons auch «als zu bearbeitende Bedingung aufgefasst werden».⁴⁰ Als Beispiel führt er den deutschen Pavillon von 1993 mit der Ausstellung des in Amerika lebenden Hans Haacke und des koreanischen Videokünstlers Nam June Paik an. Haacke liess in seiner Installation *Bodenlos* die Steinplatten des Zentralraums aufreissen und in der Apsis den Schriftzug «Germania» anbringen, der auch heute noch über dem Portal des während der Zeit des Nationalsozialismus erbauten Pavillongebäudes prunkt. Am Eingang hing zudem eine vergrösserte Dokumentarfotografie, die Adolf Hitler bei seinem Biennalebesuch von 1934 zeigt. Zu guter Letzt platzierte Haacke eine monumentale D-Mark über dem Eingang – als ironischen Kommentar zur Wiedervereinigung Deutschlands.⁴¹

Wie Schneemann erwähnt, förderte die Biennale 1993 mit ihrem gesamten Konzept solche Befragungen der nationalen Vertretungen.⁴² So hatte Achille Bonito Oliva, der Kurator der Hauptausstellung, mit dem Motto «coesistenza» einen Begriff gewählt, der auf «die Diversität einer multikulturellen Kunstszene» hinweisen sollte.⁴³ Zudem forderte er die teilnehmenden Länder auf, Künstler anderer Nationalitäten in ihre nationalen Pavillons einzuladen.⁴⁴ Für das Auseinanderbrechen der ehemaligen UdSSR fand denn auch der in New York ansässige, aus der Ukraine stammende Künstler Ilya Kabakov ein treffsicheres Bild: Er wandelte den russischen Pavillon kurzerhand in eine Baustelle um. Da hindurch führte ein Korridor, an dessen Hinterausgang die BesucherInnen ein rosa gestrichenes,



2 Christian Philipp Müller (* 1957), *Grüne Grenze*, Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig, 1993 (am Hasenbach, an der grünen Grenze zwischen Österreich und dem Fürstentum Liechtenstein)



3 Christian Philipp Müller (* 1957), *Grüne Grenze*, Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig, 1993 (auf tschechischem Gebiet nach dem Übertritt über die grüne Grenze von Österreich her)

reich verziertes Pavillonmodell der Sowjetunion erwartete, beschallt mit patriotischen Liedern aus dem kalten Krieg.⁴⁵ Die Österreicher wiederum kreierte 1993 einen «transnationalen Pavillon».⁴⁶ Die Einladung an den österreichischen Künstler Gerwald Rockenschaub ging mit der Auflage einher, Nicht-Österreicher beizuziehen, um so das nationale Konzept der Biennale infrage zu stellen.⁴⁷ Der Beitrag der Amerikanerin Andrea Fraser zu der Ausstellung mit dem Titel *Stellvertreter/Representatives/Rappresentanti* bestand darin, die Politik der Biennale selbst zu thematisieren; in zwei Audioinstallationen waren Stimmen von Kuratoren, Kommissären sowie aus dem Publikum zu hören, die sich zu Fragen der kulturellen Dominanz äussern.⁴⁸ Die Arbeit des Schweizer Christian Philipp Müller mit dem Titel *Grüne Grenze* (Abb. 2, 3) hingegen zielte sowohl auf die Staatsgrenze Österreichs als auch auf die architektonische Grenze des österreichischen Pavillons zum verwilderten Gelände dahinter. Für seine Arbeit hatte Müller – als Wanderer verkleidet – Österreichs grüne Grenze abgeschrieben und diese an mehreren Orten übertreten, bis er dabei schliesslich auf tschechischem Gebiet aufgegriffen wurde und drei Jahre Einreiseverbot erhielt.⁴⁹ Gerwald Rockenschaub begnügte sich damit, eine Art Laufsteg durch die Pavillonräume zu bauen. Auf die bereits im Vorfeld der Biennale entbrannte Debatte in der österreichischen Presse über die Gefährdung des Nationalen durch die Beteiligten antwortete ein für die Ausstellung entworfenes Plakat, das die drei Kunstschaaffenden Fraser, Müller und Rockenschaub in folkloristischer Kleidung am Tisch eines «typisch österreichischen» Lokals zeigt.⁵⁰ Auch andere Staaten gingen 1993 auf Bonito Olivas Vorschlag ein und weichten das Nationenkonzept auf: Die USA zeigten Werke von Louise Bourgeois, einer in

den USA lebenden Französin, und auch Ungarn entschied sich mit Joseph Kosuth für einen amerikanischen Künstler mit ungarischen Wurzeln.

In den folgenden Jahren kehrten die meisten Nationen wieder zum traditionellen Konzept zurück und wählten für ihre Pavillons Kunstschaaffende aus dem eigenen Land. Dass die Frage der nationalen Repräsentanz virulent geblieben ist, zeigt der Beitrag des Künstlers Santiago Sierra im spanischen Pavillon im Jahr 2003: Er liess den Haupteingang des spanischen Pavillons zumauern; nur wer einen spanischen Pass vorweisen konnte, durfte das leere Gebäude durch einen bewachten Hintereingang betreten. Mit dieser radikalen Geste gelang Sierra nicht nur ein stimmiger Kommentar zur Festung Europa und zur Ausgrenzung von MigrantInnen, sondern auch die bis heute eindrücklichste Dekonstruktion des Nationenkonzepts der Biennale von Venedig.

Das Experiment: People Collide With Shadows

Für die Schweiz war die Durchbrechung des nationalen Pavillonkonzepts weder 1993 noch in den folgenden Jahren ein Thema. Unbeirrt hielt sie am Grundsatz fest, jeweils zwei Schweizer Künstlerpositionen – eine etablierte sowie eine jüngere oder unbekanntere, meist einen Maler und einen Bildhauer – an die beiden Ausstellungsorte im Pavillon sowie in San Staë zu entsenden. Im Jahr 2003 wurde dann, wie bereits erwähnt, ein erster Schritt in Richtung Parität zwischen den beiden Ausstellungsorten unternommen: Emmanuelle Antille erhielt den Pavillon zur Verfügung, Gerda Steiner und Jörg Lenzlinger stellten in San Staë aus.

Während der Beitrag von Steiner/Lenzlinger ein überaus positives Echo auslöste, waren die Reaktionen auf die Ausstellung von Emmanuelle Antille gemischt. Diese Erfahrung beeinflusste den Entscheid der Kommission, in der nächsten Ausgabe der Biennale eine kuratorisch betreute Gruppenausstellung mit jüngeren Kunstschaaffenden zu realisieren.⁵¹ Da Pipilotti Rist San Staë als Ausstellungsort bevorzugte, kam für die Gruppenausstellung nur der Pavillon in Betracht, der überdies für eine solche Präsentation als geeigneter erachtet wurde.⁵² Mit dem Projekt «Shadows Collide With People» wollte Stefan Banz die Frage nach der «Multi-kulti»-Identität der Schweiz aufwerfen und gleichzeitig der zunehmenden sozial- und gesellschaftspolitischen Dimension der zeitgenössischen Kunst Rechnung tragen.⁵³ Aus dieser Absichtserklärung wird deutlich, dass hier erstmals in einem Schweizer Beitrag zur «Biennale di Venezia» die Politisierung der Kunst seit den 1990er Jahren ernst genommen wird; zugleich hallt in der Auswahl der Kunstschaaffenden mit multikulturellem Hintergrund die Frage nach der nationalen Repräsentanz nach, die die Biennale seit Langem beschäftigt.



4 Erik van Lieshout (* 1968), *Respect*, 2003, Videoinstallation für den holländischen Beitrag «We Are The World», 50. Biennale von Venedig, 2003, im Hintergrund der holländische Pavillon



5 Carlos Amorales (* 1970), *Flames Maquiladora*, 2003, Installation für den holländischen Beitrag «We Are The World», 50. Biennale von Venedig, 2003

Bereits im Vorfeld wurde das Ausstellungskonzept in der Öffentlichkeit kontrovers diskutiert: So meinte die Kulturjournalistin Barbara Basting im «Tages-Anzeiger», dass mit der Wahl von Stefan Banz als Kurator «sich etwas gar viel miteinander vermische»:⁵⁴ Banz sei nicht nur Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission, sondern in vielfachen Rollen – als Künstler, Kurator und Kritiker – aktiv. Überdies sei er Anfang der 1990er Jahren im Auftrag des Zürcher Galeristen Iwan Wirth tätig gewesen und habe dabei das Konzept für die Flick Collection mitentwickelt. Des Weiteren wies Basting darauf hin, dass das Ausstellungskonzept demjenigen im niederländischen Pavillon von 2003 «verblüffend ähnlich» sehe.⁵⁵

Tatsächlich sind die Parallelen zur Ausstellung «We Are The World» 2003 im holländischen Pavillon augenfällig. Kuratiert wurde diese von Rein Wolfs, der nach seiner Tätigkeit am Migros Museum in Zürich (1996–2001) damals Leiter des Bereichs Ausstellungen im Rotterdamer Museum Boijmans Van Beuningen war. In seinem Katalogtext schrieb Wolfs, dass ein Artikel von Paul Scheffer in der «Süddeutschen Zeitung» über «das multikulturelle Drama» in den Niederlanden ihn zum Ausstellungskonzept inspiriert habe. In den zehn Jahren, die er in der Schweiz verbracht habe, hätten sich die Niederlande sehr verändert: Habe das Land einst als Ikone einer toleranten Gesellschaft gegolten, sei es heute tief gespalten, es herrschten Frustrationen und sogar Xenophobie.⁵⁶ «We Are The World» sei als Reaktion auf diese Entwicklung zu verstehen, es sei sein Ziel als Kurator, einen «interkulturellen Ausgleich» zu initiieren. Deshalb habe er neben den zwei holländischen Kunstschaffenden – Jeanne van Heeswijk, Erik van Lieshout (Abb. 4) aus Rotterdam – die spanische Künstlerin Alicia Framis (Abb. 6) sowie zwei weitere



5 Alicia Framis (* 1967), *anti_dog Project*, 2003, Multimedia-Arbeit für den holländischen Beitrag «We Are The World», 50. Biennale von Venedig, 2003

Künstler mit nicht-europäischem Hintergrund – Carlos Amorales aus Mexiko (Abb. 5) und Meschac Gaba aus Benin – ausgewählt, die in Amsterdam studiert hätten und/oder dort lebten.⁵⁷

Im Gespräch verneint Stefan Banz, dass «We Are The World» für ihn ein Ausgangspunkt gewesen sei. Vielmehr rückt er das Thema der für die Schweiz typischen Vielsprachigkeit in den Vordergrund. Er betont ausdrücklich, dass auch die nach der Jahrtausendwende wieder aufgeflammete Diskussion um die nationalen Pavillons einen Einfluss auf sein Ausstellungskonzept ausgeübt habe. Ein weiterer Grund für den Fokus auf sogenannte Secondos liege darin, dass zu jener Zeit sehr viele Kunstschaffende mit nicht-schweizerischem Hintergrund von der EKK gefördert worden seien.⁵⁸ Mit der Wahl von Gianni Motti, Shahryar Nashat, Marco Poloni und Ingrid Wildi habe er Kunstschaffende berücksichtigt, die in der EKK wiederholt diskutiert worden waren.

Tatsächlich unterscheidet sich «Shadows Collide With People» beträchtlich von der Ausstellung im holländischen Pavillon 2003. Während Wolfs' Ausstellung explizit «den aktuellen sozialen und politischen Rahmen einer multikulturellen Gesellschaft» thematisierte,⁵⁹ stellt Banz die Frage nach der Identität in den Vordergrund. «Das Konzept von *Shadows Collide With People* ist in diesem Sinn keine Form von Einheit bildender Identität, sondern eher eine Form von Einheit bildender Dissemination, wo sich unterschiedliche künstlerische Positionen treffen, die im Moment des Einheit-Bildens auseinander treten, sich verschieben und sich voneinander unterscheiden. Mit anderen Worten, *Shadows Collide With People* ist eine Idee der Verschiedenheit, der Vielsprachigkeit – als Abbild unseres Landes, unserer Identität, unserer Staatsbürgerschaft – unserer Freundschaft, unserer Toleranz».⁶⁰ Als Kronzeugen dieser Überlegungen ruft er den französischen Philosophen Jacques Derrida auf, insbesondere dessen Buch «Die Einsprachigkeit des anderen oder die ursprüngliche Prothese».⁶¹ Banz' Ausführungen machen klar, dass er die Stimmen der einzelnen Kunstschaffenden nicht einer übergeordneten These unterwerfen,

- 7 Gianni Motti (* 1958),
Big Crunch Clock,
 1999, LCD, Länge
 500 cm, Installation
 im Rahmen des
 Schweizer Beitrags
 «Shadows Collide
 With People»,
 51. Biennale von
 Venedig, 2005



sondern im Gegenteil die Verschiedenheit der einzelnen Positionen in den Vordergrund rücken will. «Ich habe mich als Kurator sehr zurückgenommen, auch aus politischen Gründen. Ich wollte den Künstlern helfen, ihre Sache umzusetzen. Die einzige Auflage war, dass sie für die Ausstellung eine neue Arbeit produzieren sollten.»⁶²

Die Idee der nationalen Repräsentanz, wie sie die Länderpavillons symbolisieren, wurde von keinem der beteiligten Kunstschaffenden explizit aufgegriffen. Zwar legte Gianni Motti, 1958 in Italien geboren und in Genf lebend, ursprünglich den Plan vor, die Namen aller Pavillons in den Giardini zu vertauschen – also beispielsweise den amerikanischen Pavillon etwa als denjenigen Frankreichs anzuschreiben, oder den venezolanischen als den amerikanischen. Diese Idee wurde vom Bundesamt für Kultur abgelehnt.⁶³ Schliesslich liess Motti an der Aussenwand des Schweizer Pavillons eine Tafel mit der Aufschrift «Viale Harald Szeemann» anbringen – eine Hommage an den kurz zuvor verstorbenen Schweizer Kurator, der die Geschichte der «Biennale di Venezia» entscheidend geprägt hat. Über dem Pavilloneingang installierte Motti seine *Big Crunch Clock*, eine Digitaluhr mit 20 Ziffern, die den Countdown bis zum Weltuntergang, bis zu jenem Zeitpunkt, an dem die Sonne explodieren wird, anzeigt (Abb. 7).

Für seine Videoarbeit *The Regulating Line* liess der 1975 im Iran geborene Shahryar Nashat einen Athleten in roter Trainingshose und mit nacktem Oberkörper im Rubens-Saal des Louvre in Paris Turnübungen absolvieren. Andächtig



8 Shahryar Nashat (* 1975), Still aus *The Regulating Line*, 2005, Digital Video, 3'40", Arbeit für den Schweizer Beitrag «Shadows Collide With People», 51. Biennale von Venedig, 2005

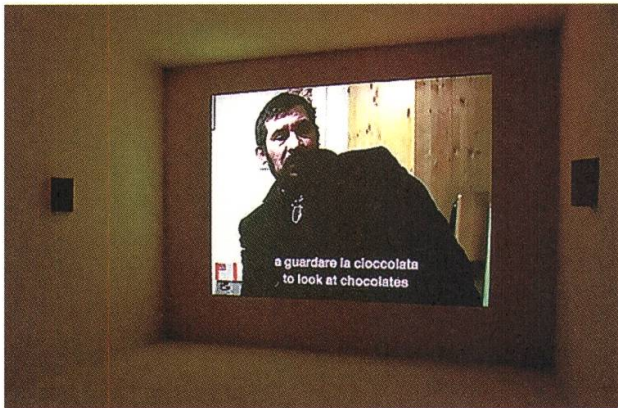


9 Shahryar Nashat (* 1975), *The Regulating Line*, 2005, Digital Video, 3'40", Ansicht der Projektion im Rahmen des Schweizer Beitrags «Shadows Collide With People», 51. Biennale von Venedig, 2005

betrachtet der junge Mann die Werke des Meisters (Abb. 8), bevor er den Versuch unternimmt, einen Handstand auszuführen und dann in dieser Stellung auf einer Hand zu balancieren (Abb. 9). Anders als frühere Arbeiten des Künstlers verweigert sich das Werk der gesprochenen Sprache. Im Zentrum steht der menschliche Körper, in dem widersprüchliche Konzepte aufeinander treffen: Kunst und Sport, Weiblichkeit und Männlichkeit, Monumentalität und Minimalismus.

Mit *Portrait Oblique*, einem Videoporträt ihres Bruders Hans Rudolf Wildi (Abb. 10), kommt die 1963 in Santiago de Chile geborene Ingrid Wildi dem Thema der Identität und den Problemen, die sich im Zusammenhang mit Migration ergeben, am nächsten. Mit monotoner Stimme spricht Hans Rudolf Wildi im Film über seine Depression, über Philosophie und Astrophysik, aber auch über den alltäglichen Rassismus, mit dem er sich konfrontiert sieht. Wie bei vorausgegangenen Arbeiten der Künstlerin bilden die Sprache, das Sprechen, Verstehen und Missverstehen, aber auch das Fremdsein in einer anderen Kultur den Kern des dokumentarisch angelegten Porträts.

Permutit – Storyboard for a Film von Marco Poloni schliesslich spielt in der Welt der Mächtigen in Politik und Wirtschaft. Der Zusammenhang zwischen den einzelnen Bildern dieser vierteiligen Fotoserie – ein Mann im Flugzeug, auf der Strasse, eine blonde Frau, ein Treffen zwischen den beiden – ist lose und lässt kaum eine kohärente Geschichte erkennen. Diese Offenheit ist von Poloni beabsichtigt und



10 Ingrid Wildi (* 1963), *Portrait oblique*, 2005, Digital Video, 14'00", Ansicht der Projektion im Rahmen des Schweizer Beitrags «Shadows Collide With People», 51. Biennale von Venedig, 2005



11 «Shadows Collide With People», 51. Biennale von Venedig, 2005, Ansicht des Hauptraums des Schweizer Pavillons mit dem Kubus für die Projektion von Ingrid Wildis (* 1963) Video *Portrait oblique* und Farbphotografien (je 38 x 70 cm) aus der Serie *Permutit – Storyboard for a Film* von Marco Poloni (* 1962)

lässt der Betrachterin, dem Betrachter verschiedene Interpretationsmöglichkeiten. Marco Poloni wurde 1962 in Amsterdam geboren und verbrachte die ersten Lebensjahre in Rom und Mexiko City. Seine Mutter ist holländischer Herkunft, sein Vater stammt aus Italien. Die Vielsprachigkeit, die sich auch in seinen Fotoserien manifestiert (Abb. 11), ist für Poloni alltäglich und selbstverständlich. «Er lebt quasi das Leben einer Übersetzung, oder in Derridas Worten gesprochen: Er lebt das Unmögliche schlechthin», schrieb Stefan Banz im Katalog.⁶⁴

Die genauere Betrachtung der künstlerischen Beiträge zur Ausstellung «Shadows Collide With People» zeigt, dass die individuellen künstlerischen Beiträge im Vordergrund stehen; als verbindendes Element kann – wie Stefan Banz in seinem Katalogtext ausführt – Vielsprachigkeit und damit verbunden die Frage der Identität gewertet werden. In einem Interview mit Heinz-Norbert Jocks meinte Banz, ihn habe vor allem «das Moment des Paradoxen», das «Phänomen des Missverständnisses»⁶⁵ interessiert. «Stromlinienförmig verlaufende Geschichten lösen sich oft zu schnell in einem Aha-Effekt auf. Da ich für den Erhalt von Mysterien und Geheimnissen bin und mich die Suggestion interessiert, mag ich das Eintauchen in Phänomene ohne den Zwang, mit einer Lösung für etwas wieder aufzutauchen».⁶⁶

Die Kritik reagierte insgesamt verhalten positiv zur Gruppenausstellung im Schweizer Pavillon; der «Tages-Anzeiger» fand sie allerdings wegen ihrer spröden Anmutung für die internationale «Laufkundschaft» einer Biennale weniger

geeignet.⁶⁷ Innerhalb der EKK wurde die Ausstellung im Schweizer Pavillon rückblickend als gelungen beurteilt; im «etwas langweiligen Biennaleumfeld sei es ein Pavillon mit Rückgrat» gewesen. Trotzdem plädiert die Präsidentin, Jacqueline Burckhardt, für eine Rückkehr zu Einzelpräsentationen.⁶⁸ Für die nachfolgende Biennale 2007 entschied sich die EKK zugunsten zweier Doppelbeschickungen mit Yves Netzhammer und Christine Streuli im Pavillon sowie Ugo Rondinone und Urs Fischer in San Staë.⁶⁹ Die ursprüngliche Idee, Netzhammer und Streuli sollten «etwas Gemeinsames» entwickeln, wurde von den beiden Kunstschaaffenden zurückgewiesen.⁷⁰ Ähnlich ablehnend reagierten vorerst Rondinone und Fischer auf den Vorschlag eines gemeinsamen Auftritts. Zudem hielt Rondinone offenbar den Ausstellungsort San Staë für «minderwertiger als den Pavillon».⁷¹ Trotz solchen Einwänden blieb die Kommission bei ihrer Entscheidung.

Aus der Wahl dieser Kunstschaaffenden lässt sich als einzige Konsequenz aus den Diskussionen der vorangegangenen Jahre schliessen, dass die Vertretung der Schweiz an der Biennale in Venedig nicht länger als offizielle Anerkennung für einen etablierten Kunstschaaffenden gelten sollte, sondern im Wesentlichen als Schaufenster für das aktuelle Schweizer Kunstschaffen. Mit der Entsendung von Silvia Bächli sowie Thomas Hirschhorn als Vertretung für den Schweizer Pavillon 2009 respektive 2011 scheint allerdings auch dieser Grundsatz wieder ins Wanken geraten zu sein – zumal Hirschhorn zu den international bekanntesten Schweizer Künstlern zu zählen ist. Diese Rückkehr zum ursprünglichen Konzept könnte auch damit zusammenhängen, dass nach 2005 ein Wechsel in der personellen Zusammensetzung der EKK stattgefunden hat. 2009 wurde die Kirche San Staë ein letztes Mal als Ausstellungsraum benutzt, für 2011 hat die Schweiz im Teatro Fondamenta Nove einen neuen Standort gefunden, der von der Kuratorin Andrea Thal mit dem mehrteiligen Projekt «Chewing the Scenery» bespielt wurde, das neben klassischen Ausstellungselementen auch Performances, Vorträge, Konzerte und Diskussionen umfasste.

Die Konsequenz: Retour à l'ordre

Die Ausstellung «Shadows Collide With People» im Schweizer Pavillon geht als Sonderfall in die neuere Geschichte der Schweizer Biennalebeteiligung ein. Das folgende «Retour à l'ordre» zeugt von einer ausserordentlichen Konstanz in der Auswahl der Kunstschaaffenden, worin sich die Konkordanz des politischen Systems spiegelt. Das zuständige Gremium, die EKK, setzt sich aus neun Mitgliedern zusammen, die alle Interessen- und Sprachgruppen der Kunstszene Schweiz abzubilden haben. Damit ist die Entscheidungsfindung determiniert, was dazu führt, dass neue,

innovative Ideen einen schweren Stand haben. Für Experimente eine Mehrheit zu finden, dürfte nahezu unmöglich sein, zumal die EKK sich in einem politischen Umfeld situiert, das sich der zeitgenössischen Kunst gegenüber grundsätzlich reserviert gibt.

Als «wichtigste Plattform für zeitgenössische Kunst» und als «Ort der künstlerischen Repräsentation» ist die «Biennale di Venezia» für das «Verhältnis zwischen Staat und Kunst sowie den Konflikt zwischen politisch motiviertem Verteilen von Ressourcen und dem Anspruch einer künstlerischen Elite auf Repräsentation» aufschlussreich.⁷² Trotz einem dichten Netz von Stipendien und anderen Instrumenten der Kunstförderung sei die Schweiz «im Hinblick auf die Repräsentation von Kunst überfordert», schreibt Philip Ursprung, der von 1997 bis 2004 selbst Mitglied der EKK war, in einem Aufsatz über «Die Schweiz und die Kunstbiennale Venedig».⁷³ Sein Fazit beginnt mit der Feststellung, «der Konflikt zwischen einer adäquaten Interessenvertretung und dem Anspruch, international Aufmerksamkeit zu erregen», ziehe sich «als roter Faden durch die Ausstellungspolitik der Schweiz.»⁷⁴ Wie ein Blick in die Protokolle der EKK zeige, hätten sich die Themen und Probleme im Laufe der letzten 85 Jahre kaum verändert. Stets habe sich die Kommission bemüht, «zwischen den Erwartungen der Biennale, der internationalen Kunstwelt, den Sprachregionen und natürlich auch den persönlichen Vorlieben einen Kompromiss zu finden». Infolge dieser Politik seien einige der wichtigsten Schweizer Kunstschaaffenden, darunter auch zahlreiche Frauen, nicht oder viel zu spät berücksichtigt worden. Aus diesen Feststellungen zieht Philip Ursprung den Schluss, dass sich darin letztlich eine «genuin schweizerische Überforderung mit Fragen der Repräsentanz» spiegle.⁷⁵ Dazu ist anzumerken, dass vermutlich ein Wechsel vom bisherigen Kommissionsmodell hin zur Wahl einer Kuratorin oder eines Kommissärs, so wie das andere Länder praktizieren, einen Ausweg aus dieser allzu konkordanten Situation böte.

In diesem Licht betrachtet, erscheint «Shadows Collide With People», die einzige kuratierte Ausstellung der Schweizer Biennalebeiträge bis 2009, als typisch schweizerischer Kompromiss: Gegenüber den üblichen Präsentationen im Schweizer Pavillon der Biennale von Venedig kann die Ausstellung zwar als experimentell gelten. Symptomatisch ist hingegen die Verspätung, mit der sich die Schweiz der Frage der nationalen Repräsentanz stellt. Indem Kunstschaaffende mit einem multikulturellen Hintergrund ausgewählt wurden, leistete sie einen Beitrag zum Aufbrechen des Nationenkonzeptes der Biennale, ohne dieses grundsätzlich in Frage zu stellen. Mit dem Akzent auf dem Thema der Vielsprachigkeit griff die Eidgenossenschaft zudem einen für die Schweizer Identität zentralen Topos auf.

Auch die einzelnen Beiträge zur Ausstellung nehmen sich im Vergleich zu ähnlich gelagerten Bestrebungen anderer Länder sehr zurückhaltend aus. Politisch offensive Haltungen sind im metaphorisch angelegten Konzept von «Shadows Collide With People» nicht vorgesehen; so wird denn auch Gianni Mottis brisanter Vorschlag, die Namen aller Nationalpavillons zu vertauschen und damit das zugrunde liegende Konzept ad absurdum zu führen, vom Bundesamt für Kultur abgelehnt. Wie Stefan Banz heute betont, ging es ihm bei «Shadows Collide With People» nicht um einen avantgardistischen Ansatz, den er im Übrigen als überholt erachtet. Der Gestus der «Provokation als Provokation» sei ihm sowohl als Kurator als auch als Künstler fremd. In seiner künstlerischen Arbeit beschäftige ihn vielmehr unter anderem die Frage, wie und in welcher Form eine Kopie ein Original sein könne. Diese Denkweise favorisiere Komplexität anstelle von Spektakel; sie widersetze sich somit bewusst einer lauten, marktschreierischen Haltung, wie sie für sogenannte Biennalekunst typisch sei.⁷⁶

Obwohl sich «Shadows Collide With People» mit diesem Ansatz gut in die zurückhaltende Biennaletradition der Schweiz einreicht, war der Spielraum für Abweichungen vom herkömmlichen Konzept mit diesem «Experiment» offenbar ausgereizt. In den folgenden Jahren kehrte die EKK wieder zum «Courant normal» zurück, der künstlerische oder kulturpolitische Experimente weitgehend ausschliesst. Selbst Thomas Hirschhorn, seit seiner Installation *Swiss-Swiss Democracy* im Centre Culturel Suisse in Paris 2004 das «Enfant terrible» der Schweizer Kunst, darf die Schweiz in Venedig erst 2011 repräsentieren, zu einem Zeitpunkt, als er längst über internationale Anerkennung verfügt.

Angesichts einer Schweizer Biennalepolitik, die alle Provokationen zu vermeiden sucht, erstaunt es wenig, dass die Schweizer Beiträge an der Biennale Venedig im lauten Umfeld einen schweren Stand haben und nur selten grosse Aufmerksamkeit erregen. Das spricht nicht gegen die Qualität der in Venedig gezeigten Kunst, sondern verweist auf die Struktur der Institution Biennale als mediales Ereignis:⁷⁷ Im Wortsinn grossartige Setzungen wie Maurizio Cattelans *La Nona Ora* (2001) oder Santiago Sierras Eingriff in den spanischen Pavillon 2003 bleiben im Gedächtnis des Biennalepublikums haften, während subtilere Ansätze wie derjenige von «Shadows Collide With People» schnell in Vergessenheit zu geraten drohen.

- * Stefan Banz in *Shadows Collide With People*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Schweizer Pavillon an der «Biennale di Venezia», 2005.
- ** Als Quellen dienten die Sitzungsprotokolle der Eidgenössischen Kunstkommission (EKK) aus dem Archiv des Bundesamtes für Kultur (BAK), Bern; Nachweis in den Anmerkungen mit P (für Protokoll), Nummer der Sitzung/ Datum, Seitenzahl.
- 1 Robert Fleck, *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts* (Fundus-Bücher, 177), Hamburg: Philo Fine Arts, 2009, S. 28.
 - 2 Ebd., S. 9.
 - 3 Ebd., S. 52; siehe auch Jan Andreas May, *La Biennale di Venezia. Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895–1948* (Studi. Schriftenreihe des deutschen Studienzentrums in Venedig, N. F., 2), Berlin: Akademie-Verlag, 2009, S. 74–82; Peter J. Schneemann, «Die Biennale von Venedig. Nationale Präsentation und internationaler Anspruch», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 53 (1996), S. 313–322.
 - 4 Fleck 2009 (wie Anm. 1), S. 47.
 - 5 Siehe dazu die «Chronologie» im Materialienband (outlines, 8/2) zum vorliegenden Reader, ab 1988. Zu den Auswahlverfahren für die Venedig-Biennalen von 1950 bis 2007 siehe Patrizia Keller, *Zwischen Tradition und Aufbruch. Verfahren zur Auswahl der Schweizer KünstlerInnen für die Kunstbiennale Venedig 1950–2007*, Lizenziatsarbeit, Universität Zürich, 2009.
 - 6 *Procès verbal des journées de réflexion de la CFBA*, 14–15 février 2000, S. 10, 17.
 - 7 P 439/5.2.2001, S. 3.
 - 8 Ebd.
 - 9 P 444/15.2.2002, S. 3.
 - 10 Keller 2009 (wie Anm. 5), S. 71.
 - 11 P 445/11.–13.3.2002, S. 3.
 - 12 P 446/4.–6.6.2002, S. 2–3.
 - 13 Ebd., S. 3.
 - 14 Philip Ursprung, «Die Schweiz und die Kunstbiennale Venedig», in: *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft im Auftrag der Jubiläumsstiftung der Credit Suisse, Bern/Zürich: Benteli, 2006, S. 157–163, hier S. 161–162.
 - 15 P 458/13.5.2004, S. 3.
 - 16 Stefan Banz im Gespräch mit der Verfasserin, 27.8.2011; P 459/7.–9.6.2004, S. 2.
 - 17 Fleck 2009 (wie Anm. 1), S. 39.
 - 18 Siehe dazu Yacouba Konaté, «The Invention of the Dakar Biennial (2009)», in: *The Biennial Reader*, hrsg. von Elena Filipovic, Marieke van Hal, Solveig Øvstebø, 2 Bde., Bergen: Kunsthall/Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, Bd. 1, S. 104–121.
 - 19 Sabine B. Vogel, *Biennalen – Kunst im Weltformat* (edition Angewandte), Wien/New York: Springer, 2010, S. 11.
 - 20 1959 wurde auf Initiative des damaligen französischen Kulturministers André Malraux die «Biennale de Paris» gegründet und als 14. «Nouvelle Biennale de Paris» im Jahr 1985 letztmals durchgeführt; im Jahr 2000 wurde die Bezeichnung als Name eines institutionskritischen Künstlerprojektes, das allerdings mit dem Ausstellungsformat «Biennale» gar nichts mehr zu tun hat, reanimiert. Siehe Vogel 2010 (wie Anm. 19), S. 37.
 - 21 Vogel 2010 (wie Anm. 19), S. 37–59, Überblick über die Gründungen S. 118–119.
 - 22 Vogel 2010 (wie Anm. 19), S. 4–5, S. 62.
 - 23 Ebd., S. 90.
 - 24 Ebd.
 - 25 Als Beispiel kann die Venedig-Biennale von 1999 angeführt werden, in deren Rahmen der Schweizer Kurator Harald Szeemann der jungen chinesischen Kunst erstmals eine internationale Plattform zur Verfügung stellte.
 - 26 Rafael Niemojewski, «Venice or Havana – A polemic on the genesis of the contemporary Biennial», in: *Biennial Reader 2010* (wie Anm. 18), S. 88–103.
 - 27 Gerardo Mosquera, «The Havana Biennial – A concrete utopia», ebd., S. 198–207, hier S. 203.
 - 28 Ranjit Hoskote, «Biennials of resistance – Reflections on the Seventh Gwangju Biennial», ebd., S. 306–321.
 - 29 Fleck 2009 (wie Anm. 1), S. 42–43.
 - 30 Ebd., S. 49.
 - 31 Ebd., S. 54.
 - 32 Ebd., S. 53.

- 33 Ebd., S. 52.
- 34 Ebd., S. 167.
- 35 Ebd., S. 163–164.
- 36 Ebd., S. 169.
- 37 Ebd.
- 38 Ebd., S. 177.
- 39 Schneemann 1996 (wie Anm. 3), S. 314.
- 40 Ebd.
- 41 Ebd., S. 315.
- 42 Ebd.
- 43 Ebd., S. 316.
- 44 Thomas McEvilley, «Venice the menace», in: *Artforum International* 32 (1993–1994), Oktober, zit. nach <http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n2_v32/ai_14559552>, Zugriff 14.3.2012.
- 45 Schneemann 1996 (wie Anm. 3), S. 316.
- 46 Peter Weibel (Hrsg.), *Stellvertreter. Andrea Fraser, Christian Philipp Müller, Gerwald Rockenschau. Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig 1993*, Ausst.-Kat. des österreichischen Beitrags [La Biennale di Venezia. 45], 14.6.–10.10.1993, Wien: Bundesministerium für Unterricht und Kunst, 1993, S. 7.
- 47 Ebd., S. 13.
- 48 Ebd., S. 176–222.
- 49 Christian Philipp Müller, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst, 19.1.–15.4.2007, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, S. 78.
- 50 Ebd., S. 74.
- 51 P 458/13.5.2004, S. 3.
- 52 P 454/1.–2.9.2003, S. 5–6.
- 53 P 460/19.8.2004, S. 2–3.
- 54 Barbara Basting, «Multikulti-Auftritt für Venedig», in: *Tages-Anzeiger*, 24.5.2005.
- 55 Ebd.
- 56 Rein Wolfs (Hrsg.), *We Are The World. Carlos Amorales, Alicia Framis, Meschac Gaba, Jeanne van Heeswijk, Erik van Lieshout. Biennale di Venezia, Dutch Pavilion*, Ausst.-Kat. des holländischen Beitrags [La Biennale di Venezia, 50], 15.6.–2.11.2003, Amsterdam: Artimo, 2003, S. 3.
- 57 Ebd., S. 2.
- 58 Stefan Banz im Gespräch mit der Verfasserin, 27.8.2011.
- 59 Wolfs (Hrsg.) 2003 (wie Anm. 56), S. 3.
- 60 Stefan Banz (Hrsg.), *Shadows Collide With People. Gianni Motti, Shahryar Nashat, Marco Poloni, Ingrid Wildi*, Ausst.-Kat. des Schweizer Beitrags im Schweizer Pavillon [La Biennale di Venezia, 51], 12.6.–6.11.2005, Zürich: Edition Fink, 2005, S. 235.
- 61 Ebd., S. 233.
- 62 Stefan Banz im Gespräch mit der Verfasserin, 27.8.2011.
- 63 Stefan Banz im Gespräch mit der Verfasserin, 27.8.2011.
- 64 Banz (Hrsg.) 2005 (wie Anm. 60), S. 238.
- 65 Heinz-Norbert Jocks, «Plädoyer für mehr Differenzen», in: *Kunstforum International*, Bd. 177, 2005, S. 182–185.
- 66 Ebd.
- 67 Barbara Basting, «Frauen und sonstige Kollateral-Ereignisse», in: *Tages-Anzeiger*, 11.6.2005.
- 68 P 466/30.–31.8.2005, S. 3.
- 69 P 474/9.10.2006, S. 3.
- 70 Ebd.
- 71 Ebd.
- 72 Ursprung 2006 (wie Anm. 14).
- 73 Ebd., S. 158.
- 74 Ebd., S. 162.
- 75 Ebd.
- 76 Stefan Banz im Gespräch mit der Verfasserin, 27.8.2011.
- 77 Fleck 2009 (wie Anm. 1), S. 18. Fleck unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen Ausstellungs- und Kunstwert eines Werkes.