

Standesgemäße Auftritte

Zeitgenössische Kunst und nationale Repräsentation auf der Biennale von Venedig

Severin Hagen

Diplomarbeit

Zur Erlangung des akademischen Grades
Magister artium
In der Studienrichtung Bildnerische Erziehung
Universität für angewandte Kunst, Wien

Eingereicht bei:
Univ.-Prof. Dr.phil. habil. Verena Krieger

Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und
Kunstvermittlung
Abteilung für Kunstgeschichte

April, 2010

Abstract

Im Zentrum dieser Arbeit steht die Funktion der Biennale von Venedig als Bühne nationaler Repräsentation, als eine wiederholt kritisierte Eigenheit dieser Veranstaltung. Die Entwicklung und unterschiedliche Bedeutungen dieser Funktion werden in einem historischen Rückblick sichtbar. Es zeigen sich dabei unterschiedliche Formen politischer Instrumentalisierungen der Veranstaltungen sowie variierende künstlerische Strategien im Umgang mit diesen. Von zentralem Interesse sind Beiträge, die sich explizit auf den Bedeutungsrahmen der Veranstaltung beziehen. Die Analyse zweier jüngerer österreichischer Beiträge gibt Einblick in Strategien zeitgenössischer Arbeiten, die den Kontext der Ausstellung in den Fokus rücken. Hier werden in erster Linie die Dimensionen in denen sich österreichische Beiträge bei einer solchen Auseinandersetzung bewegen sichtbar. Neben Bezügen die für den österreichischen Beitrag charakteristisch sind, zeigen sich dabei weitere Traditionen, in denen sie stehen.

Abstract

Central to this work is the function of the Venice Biennale as a stage for national representation, for which it is often criticized. The development and different meanings of this function become visible in a historic overview. The results indicated different forms of political instrumentalization of the event as well as artistic strategies for dealing with them. Of central interest are contributions explicitly pertaining to the importance of the event. The analysis of two younger Austrian contributions demonstrates the strategies used in contemporary works, taking the context of the event as their main subject. Here these dimensions become visible in which Austrian contributions are dealing with this very context. Beneath references characteristic for Austrian contributions, the wider traditions they represent come to light.

1. <i>Einleitung</i>	5
Aufbau der Arbeit und Fragestellung	6
2. <i>Nationale Repräsentation - ein historischer Bedeutungsrahmen</i>	9
Eine internationale Kunstausstellung in nationalem Interesse	9
Die Länderpavillons – Bühnen kultureller Vergleichskämpfe	11
Internationale Kulturpolitik und zunehmende Vereinnahmung durch nationalistische Ideologien	13
Die Biennale im Zeichen von Faschismus und Krieg	16
Wiederaufnahme der Biennale nach dem 2. Weltkrieg	17
Kritik und Neuausrichtung der Biennale	19
Im Bedeutungsrahmen – wachsendes Bewusstsein für den Kontext	21
Die junge Tradition kritischer Länderbeiträge	23
Die 45. Biennale – Höhepunkt kritischer Auseinandersetzung – und danach	27
Länderbeiträge nach 1993	34
3. <i>Österreich in Venedig</i>	38
Entstehung und Architektur des Biennale Pavillons	38
Ein Pavillon für Österreich	39
Architektur und Ausstattung des österreichischen Pavillon und seine Rezeption	41
Josef Hoffmann – Architekt und Kulturfunktionär	45
4. <i>Stellvertreter – Der österreichische Beitrag von 1993</i>	49
Der Kommissar	49
Das Ausstellungskonzept und die Rolle Peter Weibels	49
Weibel und Österreich	50
Ausstellungstätigkeiten um den österreichischen Beitrag unter Peter Weibel	51
Weibel und die Nation	53
Künstlerische Interventionen – die Dekonstruktion der Biennale	55
Österreich - Repräsentanten	56
Gerwald Rockenschau – Laufgerüst im Hoffmann-Pavillon	58
Der Pavillon als Betrachtungsobjekt	62
Christian Philipp Müller – über grüne Grenzen	65
Andrea Fraser – venezianisches Sprachengewirr	72
Eine Strategie und österreichische Besonderheiten	77
5. <i>Das letzte Land – Der österreichische Beitrag 2005</i>	80
Der Beitrag	80
Bezugsvielfalt: österreichische Identitäten – österreichische Klischees – zu den Katalogtexten	82
Österreich und die Berge – österreichische Inszenierungen	82

Die inszenierte Anreise _____	86
Alpine Mythen _____	88
Abgründe, Verliese _____	90
Die Suche nach dem letzten Land _____	93
Strategische Analogien im Beitrag von 2005 _____	96
6. Zusammenfassung _____	99
Bedingung, Rahmung, Themenstellung - Zum Kontext der Biennale von Venedig _____	99
Die österreichischen Beiträge _____	102
7. Verzeichnisse _____	107
Literaturverzeichnis _____	107
Abbildungsverzeichnis _____	117

1. Einleitung

In mehrererlei Hinsicht stellt die Biennale von Venedig eine der erfolgreichsten Ausstellungen für zeitgenössische Kunst dar. Zum einen erreicht sie mit zuletzt 375.000 Besuchern¹ beachtlichen Publikumserfolg und zum anderen hat sich das Konzept im Zweijahresrhythmus abgehaltener, internationaler Kunstausstellungen seit ihrer Erfindung 1895 erfolgreich durchgesetzt. In der Etablierung dieses Ausstellungsformats, das sich seit den Fünfzigerjahren international durchzusetzen begonnen hat und in den letzten zwei Jahrzehnten inflationär aufzutreten scheint, hat sich das Modell der Biennale zum „entscheidenden Forum der Globalkunst“² entwickelt. Im Unterschied zu den meisten dieser Biennalen ist aber die venezianische nach wie vor stark von der Bedeutung nationaler Repräsentation geprägt, die als das „rettende Handycap“³ nicht zuletzt auch wesentlich zu deren anhaltendem Erfolg beiträgt. So darf sich diese Biennale wohl auch deshalb großer Resonanz sogar außerhalb des üblichen Kunstbetriebs bzw. der Fachpresse erfreuen, weil ihr nach wie vor der Charakter offizieller kultureller Repräsentation anhaftet. Diese Funktion der Biennale von Venedig, die sich spätestens mit der Etablierung des Pavillonsystems in den Giardini auch architektonisch manifestiert hat, macht nationale Kategorien zu den prägenden Bedingungen der Veranstaltung. Nationale Repräsentation stellt damit einen nach wie vor wirksamen *Bedeutungsrahmen* dar, der einerseits als Rezeptionsanweisung fungieren kann und eine Instrumentalisierung des Kunstwerks zulässt, andererseits auch als zu bearbeitende thematische Bedingung aufgefasst werden kann.⁴ Besonders seit den Sechzigerjahren lässt sich in zahlreichen Beiträgen ein zunehmendes Bewusstsein für den Kontext der Biennale feststellen, was sich hier in unterschiedlichen Bezugnahmen auf diesen Rahmen äußert. Gleichzeitig lassen sich auch in Biennialerezensionen seit den Sechzigerjahren immer wieder Kritiken an diesem Charakter der Biennale von Venedig finden, der zahlreichen Kommentatoren

¹ Zahlen: <http://www.labiennale.org/en/art/index.html> (15.3.2010)

² Vogel 2009, S. 61

³ Hohmeyer 1995, S. 44

⁴ vgl. Schneemann 1996, S. 314

anachronistisch zur zeitgenössischen Auffassung von Kunst zu sein scheint.⁵ Vor allem seit der Biennale von 1993 scheinen sich Länderbeiträge, die sich, als spezifische Ausformung kontextueller Kunst, explizit mit dem besonderen Kontext der Biennale befassen zu einem wichtigen Standard nationaler Partizipationen auf dieser Veranstaltung etabliert zu haben. Neben Beiträgen, die diese Rahmung weiterhin negieren, reichen die Bezugnahmen auf den Kontext von dessen „Affirmation bis hin zu komplexen Thematisierungen der historischen Dimension der nationalen Vertretungen“⁶. Gleichsam scheint gerade diese Selbstreflexivität zahlreicher Biennalebeiträge zunehmend Ziel der Kritik zu werden, wie etwa ein Artikel aus einer deutschen Fachzeitschrift zur Biennale von 2009 zeigt. In dieser Kritik an der „Kunstabetriebskunst“ werden Selbstreflexivität und Institutionskritik, die sich auch 2009 in zahlreichen Beiträgen finden, als Einschränkung für die künstlerischen Auseinandersetzungen beschrieben.⁷ Die Bezugnahme auf die unterschiedlichen Bedeutungsdimensionen des Kontexts der Biennale hat sich also inzwischen scheinbar bereits soweit als Standard von Biennalebeiträgen etabliert, dass diese nicht weiterhin als subversiv oder gar kritisch wahrgenommen werden, sondern sich der Kritik aussetzen müssen, „die Wirklichkeit nur noch unter den Bedingungen des so genannten Kunstkontextes“⁸ wahrzunehmen.

Aufbau der Arbeit und Fragestellung

Die vorliegende Arbeit versucht im ersten Teil die Geschichte der Biennale von Venedig unter den besonderen Vorzeichen nationaler Repräsentation nachzuzeichnen. Hierbei wird vor allem die sich ändernde Funktion, die der Biennale von Venedig seit ihrer Gründung 1895 als Bühne kultureller Wettkämpfe der Nationen zukommt, umrissen. Diese hauptsächlich auf zeitgenössischer Literatur basierende Darstellung soll in erster Linie den historischen Kontext der Biennale als Voraussetzung für zeitgenössische künstlerische Beiträge nachvollziehbar machen. Dabei wird ausgehend vom Gründungsgedanken die

⁵ Hohmeyer 1995, S.45

⁶ Schneemann 1996, S. 321

⁷ Thon, Schlüter 2009, http://www.art-magazin.de/kunst/19262/venedig_biennale_2009_bilanz?p=1
(15.3.2010)

⁸ ebd.

zunehmende Bedeutung nationaler Repräsentation als kontextbestimmender Faktor beleuchtet. Dies beinhaltet sowohl die Etablierung des Pavillonsystems als auch die Instrumentalisierung durch unterschiedliche nationale Interessen. Darin wird letztlich auch die Entwicklung hin zu selbstreflexiven, den Kontext der Biennale reflektierenden Beiträgen nachvollziehbar. Ein Exkurs beleuchtet weiters die Entstehungsgeschichte des österreichischen Pavillons sowie dessen Rezeption. Beide Darstellungen sind als Grundlagen für die im zweiten Teil folgende Auseinandersetzung mit den beiden österreichischen Beiträgen von 1993 und 2005 zu sehen, die sich den Kontext der Biennale auf unterschiedliche Weise zum Thema machen. Sowohl in *Stellvertreter*, dem österreichischen Beitrag von 1993, als auch in *Das Letzte Land* von 2005, findet eine intensive künstlerische Reflexion über die Bedingungen dieser Veranstaltung statt.

In der Analyse dieser Beiträge, die auf einer Analyse der künstlerischen Interventionen sowie der genauen Untersuchung der Katalogtexte fußt, werden unter Einbeziehung weiterer Literatur zuerst die unterschiedlichen Bezugfelder der Beiträge festgemacht. Die Auswahl dieser beiden Beiträge ist vor allem in ihrer Bezugnahme auf den Kontext der Ausstellung begründet, die hier stärker sichtbar wird als etwa in anderen österreichischen Beiträgen der letzten beiden Dekaden. Die Vorgehensweisen mit denen diese Bezugnahme in den gewählten Beiträgen stattfindet rücken damit ins Zentrum der Analyse.

Von zentralem Interesse ist zudem der Umgang mit der spezifischen Ausstellungssituation, die eine Bezugnahme auf speziell österreichische Bedeutungshorizonte nach sich zieht. Es stellt sich darin die Frage inwiefern es in den ausgewählten Beiträgen Vorgehensweisen gibt, die für österreichische Beiträge charakteristisch sind. Dabei geht es nicht um die Suche nach nationalen Eigenheiten, sondern vielmehr um die Frage wie hier mit dem Erbe österreichischer Identitätskonstruktionen und kulturellen Selbstverständnisses umgegangen wird. Damit geht die Analyse also in erster Linie den als „österreichisch“ zu bezeichnenden Dimensionen der Beiträge nach, worin letztlich auch die Grenzen und die blinden Flecken auch subversiver Österreich-Präsentationen sichtbar werden. Zudem sind hierfür Überschneidungen und grundlegende Unterschiede zwischen den Beiträgen, die zeitlich über zehn Jahre auseinander liegen, von Interesse. In weiterer Folge wird der Frage nachgegangen, inwiefern sich in den Beiträgen Strategien zur nationalen Repräsentation

auf der Biennale von Venedig erkennen lassen, die als solche auch in den Beiträgen anderer Länder zu finden sind bzw. dort angewandt werden können. Die ausgewählten österreichischen Beiträge werden somit in den Kontext und die Tradition von ähnlich gewichteten Länderbeiträgen gestellt. Hier ist vor allem der Vergleich zu anderen Beiträgen nützlich um Ähnlichkeiten nachzuweisen, wobei hier allerdings nicht im gleichen Ausmaß auf die darin zum Vorschein tretenden Aspekte eingegangen werden kann. Es steht eher die Frage im Vordergrund, ob es übertragbare Strategien für Länderbeiträge gibt und ob sich darin eine für die Biennale von Venedig spezifische Auseinandersetzung mit den Bedeutungszusammenhängen nationaler Repräsentation manifestiert.

2. Nationale Repräsentation - ein historischer Bedeutungsrahmen

Eine internationale Kunstausstellung in nationalem Interesse

In der ursprünglichen Konzeption hätte die Biennale von Venedig noch eine „Esposizione biennale artistica nazionale“, also eine im Zweijahresrhythmus stattfindende nationale Kunstausstellung werden sollen, die zu Ehren der Silbernen Hochzeit des italienischen Königspaars 1894 erstmals stattfinden sollte. Bei ihrer ersten tatsächlichen Ausgabe 1895 war das „nazionale“ der „Esposizione biennale“ durch das „internationale“ ersetzt worden. Man hatte sich vor allem auf Anraten des Malers Bartolomeo Bezzi an den Modellen damals weitverbreiteter internationaler Kunstausstellungen orientiert. Die deutlichsten Vorbilder der Biennale waren in dieser Gründungsphase vor allem die internationalen Ausstellungen deutscher Künstlervereinigungen wie die der Berliner „Gruppe 11“ und vor allem der Münchner Secession, an deren Ausstellungen Bezzi bereits teilgenommen hatte.⁹ Neben dem Ausbau eines Ausstellungsgebäudes nur für diese Veranstaltung wurden von der Ausstellung der Münchner Secession, die das einzige dokumentierte Vorbild der Biennale von Venedig ist¹⁰, auch das Regelwerk weitgehend übernommen. In dieser Entstehungsphase stellten also nicht die seit 1851 existierenden Weltausstellungen, auf denen die führenden Nationen Europas ihre Leistungen auf den Gebieten der Industrie und Technologie aber auch der Kunst präsentierten und in einen „friedlichen“ Wettstreit traten, die größten Vorbilder dar, sondern die wesentlich kleineren und elitärer internationalen Kunstausstellungen. Sowohl die Größe als auch die Organisation unterschieden die Biennale von Venedig von den Weltausstellungen. Auch die Tatsache, dass die Biennale von der Stadtverwaltung von Venedig gemeinsam mit venezianischen Künstlern konzipiert und durchgeführt wurde, unterschied sie von den staatlich organisierten Weltausstellungen.

An der ersten Biennale unter der Leitung des venezianischen Bürgermeisters Riccardo Selvatico nahmen 285 Künstler teil, von denen 156 aus dem Ausland kamen. Schon in dieser ersten Ausstellung waren die Ausstellungsräume im Palazzo dell'Esposizione nach Ländern unterteilt, wodurch man bereits hier diese Art der künstlerischen Welt- oder

⁹ vgl. Fleck 2009, S. 36; Lagler 1992, S. 11; May 2007, S. 17

¹⁰ vgl. Lagler 1992, S. 11

zumindest Europareise machen konnte, die für die späteren Biennalen charakteristisch sein sollte. Das Konzept, neben Bürgermeister und Generalsekretär auch ein internationales Organisationskomitee, bestehend aus anerkannten Künstlern, Geschäftsleuten und Intellektuellen einzusetzen, dessen Funktion hauptsächlich eine repräsentative war, stellte sich als äußerst erfolgreich heraus. Mit Hilfe des Organisationskomitees konnten wichtige, in den jeweiligen Ländern anerkannte Namen problemlos auf Plakaten und Anzeigen untergebracht und die Veranstaltung somit effektiv beworben werden. Die Besucher- und Verkaufszahlen der ersten Biennale auf der bereits etwa 224 000 Besucher gezählt wurden, bestätigten den Erfolg dieser Strategie. Es ist anzunehmen, dass die Teilnahme internationaler Künstler schon hier vor allem internationales Publikum anzulocken wusste.¹¹

Trotz des Werbeeffekts, den die internationale Besetzung von Komitee und Ausstellung erzielte, war nationale Repräsentation für die Staaten der teilnehmenden Künstler in dieser ersten Ausgabe der Esposizione biennale noch kein zentrales Anliegen. Neben der Aufwertung der Tourismusdestination Venedig, kommerziellen, aber auch wohltätigen Interessen, spielte auch ein internationaler Konkurrenzkampf zwischen den verschiedenen italienischen Städten eine bedeutende Rolle. Nachdem Venedig seine Jahrhunderte währende ökonomische und politische Vormachtstellung bereits im Laufe der beiden vorhergehenden Jahrhunderte eingebüßt hatte und dies in Folge vor allem durch napoleonische und österreichische Fremdherrschaft zu spüren bekam, musste es sich nach ihrer Eingliederung in die italienische Nation 1866 auch innerhalb dieser neu behaupten und orientieren. Die Biennale kann in diesem Sinne als ein Mittel venezianischer Identitätsfindung auf nationaler und internationaler Ebene interpretiert werden. Während die Biennale als Bühne nationaler Präsentation für die nichtitalienischen Staaten also noch kaum eine Bedeutung hatte, so stellt sie sowohl für inneritalienische Gesellschafts- und Kulturmachtkämpfe, als auch für eine international ausgerichtete patriotische Reklamation Venedigs als Kulturstadt bzw. Italiens als Kulturnation ein wichtiges Werkzeug dar.¹²

Unter Filippo Grimani, der Selvetico als Bürgermeister nachfolgte und dem

¹¹ vgl. Fleck 2009, S. 37ff; May 2007, S. 18f

¹² vgl. West 1995, S. 404-434; West beschreibt in seiner Analyse zur Frühphase der Biennale (1895 – 1914) ein System struktureller Bevorzugung italienischer Künstler bzw. von Künstlern die einen starken Italienbezug aufweisen. Diese Bevorzugung reicht von Größe und Lage des Ausstellungsraums bis zur Vergabe von Preisen an die Künstler und der Lenkung positiver Berichterstattung durch Preise für die besten Berichterstattungen.

Generalsekretär Antonio Fradeletto, der diese Funktion bereits bei der ersten Ausgabe bekleidete, wurden die italienisch-nationalistischen Ansprüche der internationalen Esposizione allmählich ausgebaut. Neben der Bevorzugung italienischer Künstler in der Preisvergabe wurden die internationalen Beiträge auch den Ausstellungsplatz betreffend zunehmend zurück gedrängt. Hatten die meisten teilnehmenden Ländern in den ersten Ausgaben noch eigene Räume, so wurden sie in der Biennale von 1903 sogar weitgehend in einem „internationalen“ Raum zusammengelegt, der eine nach Regionen unterteilten Ausstellung italienischer Kunst gegenüberstand. Diese Dominanz italienischer Kunst sowie ein wachsendes Bewusstsein für eine national unterscheidbare Präsenz auf dieser Verkäufe und Besucherzahlen betreffend immer wichtiger werdenden Ausstellung führte allmählich dazu, dass die Ausstellungsräume der teilnehmenden Länder aus dem Zentralpavillon „Pro Arte“ in extra dafür gebaute Pavillons ausgelagert wurden.

Die Länderpavillons – Bühnen kultureller Vergleichskämpfe

Belgien war 1907 das erste Land, das sich mit einem eigenen Pavillon unabhängig von der venezianischen Ausstellungsorganisation machen konnte. Zwar gab es bereits seit 1905 Kommissionen der meisten großen teilnehmenden Länder, die über die Beiträge der jeweiligen Nationen entschieden, ein großer Teil der Entscheidungsmacht lag aber nach wie vor bei der venezianischen Jury, die damit großen Einfluss auf Teilnahmen und Ausstellungsfläche hatte. Mit dem Bau eigener Länderpavillons konnten die nationalen Kommissionen auch ihren Einfluss auf die Auswahl der Künstler erhöhen. Bald folgten Pavillons für Ungarn, Bayern und Großbritannien (1909) und bis zur Biennale von 1914 hatten auch Holland, Frankreich und Russland Pavillons errichtet. Obwohl mit der Einrichtung eigener Pavillons nun mehr Einfluss auf die Ausstellungen genommen werden konnte, bedeutete das nicht, dass diese ausschließlich aus offiziellem, also staatlichem Interesse errichtet wurden. Oft steckten hinter der Errichtung private Investoren, wie im Falle Großbritanniens¹³, oder es waren nur die Interessen einzelner Landesteile, wie das am

¹³ vgl. Bowness 1995, S. 17-49; Die Kosten für die Errichtung des britischen Pavillons 1909 wurden zur Gänze von einem einzelnen privaten Finanzier getragen und obwohl ein britisches Komitee existierte, waren Finanzierung und Bespielung des Pavillons lange ungewiss. Auch mit der Patronage des Amtes für Außenhandel blieb der Betrieb schwierig, da die finanzielle Unterstützung durch den britischen Staat weitgehend ausblieb. Erst 1931 übernahm die Regierung die Verantwortung für den Pavillon, der dann 1937 dem British Council als Trägerorganisation zugeteilt wurde.

bayrischen oder aber auch am ungarischen Pavillon zu erkennen ist. Trotzdem waren es auch hier vor allem patriotische Interessen der jeweiligen Investoren, die hinter der Errichtung und Finanzierung der Pavillons steckten.

Mit der Errichtung der Länderpavillons stieg auch das internationale Interesse an der Biennale von Venedig, was die zunehmenden Besucherzahlen bis zum abrupten Einbruch mit dem Beginn des Krieges 1914 erklärt. Sowohl das Interesse der teilnehmenden Länder an einer möglichst vorteilhaften Repräsentation als auch das des internationalen Publikums, das nicht zuletzt wegen „ihren“ Künstlern nach Venedig kam, wurde immer stärker. In dieser Phase vor dem ersten Weltkrieg wurde die Biennale von Venedig durch ihren zunehmenden Erfolg immer mehr zu einer wichtigen Bühne, auf der sich die teilnehmenden Länder durch ihre Kunst präsentieren und untereinander konkurrieren konnten. Durch die schnell wachsenden Dimensionen der Ausstellung und der damit verbundenen Einrichtung der Länderpavillons glich sich die Biennale nun auch ihrer Form nach internationalen „Wettbewerbsausstellungen“ wie der Weltausstellung und anderen Industrieausstellungen an. Erst diese Gründungsphase der Länderpavillons, in der auch die internationale Relevanz der Biennale an Bedeutung gewann, gibt dem viel bemühten Vergleich der Kunst-Weltausstellung eine Berechtigung.

Dieser Bedeutungsgewinn der Biennale als Betätigungsfeld internationaler Kulturpolitik lässt sich anhand der Entwicklung des deutschen Pavillons gut nachvollziehen. Dieser war 1909 als „Padiglione Bavarese“ gegründet worden, was einerseits die lange und intensive Verbindung zwischen der Münchner Secession und der Biennale widerspiegelt, andererseits aber auch die Dominanz des süddeutschen Raums in der Repräsentation Deutschlands auf dieser Veranstaltung deutlich macht. Die Umbenennung in „Padiglione della Germania“ 1912 macht dann sichtbar, wie die nationale Repräsentanz auf der Biennale an Bedeutung gewann. Der Beitrag einer Region wurde nicht mehr weiter als offizielle Repräsentanz geduldet und so stand der offizielle deutsche Beitrag bei der folgenden Biennale 1914 auch unter dem „Anspruch nationaler Repräsentation“¹⁴, was die gewachsene Wichtigkeit dieser Funktion der Biennale noch einmal vor Augen führt. Die Teilnahme an der Biennale von Venedig war hier nun endgültig zur Staatsangelegenheit geworden.

Wie sich in der Entwicklung der Länderpavillons erkennen lässt, nahm die Rolle der Biennale von Venedig als Schauplatz außenpolitischer Kulturpolitik bis 1914 stark zu,

¹⁴ Becker 2007, S. 72

obwohl der Wert, der dieser „Bühne“ beigemessen wurde, sich noch stark unterscheid. Während der deutsche Beitrag bereits von höchster staatlicher Seite gelenkt wurde, musste zum Beispiel die britische Vertretung, gegründet durch private Initiative und später dem Außenhandelsamt zugeordnet, bis in die Dreißigerjahre weitgehend ohne große staatliche Finanzierung auskommen.¹⁵

Wie im Kapitel zur Entstehung des österreichischen Pavillons noch genauer dargestellt wird, spiegelt sich auch in diesem die Problematik, die sich aus den Repräsentationsbestrebungen unterschiedlicher Völker innerhalb einer Staatenkonstruktion eröffnete. So errichtete Ungarn, das von Beginn an die österreichisch-ungarischen Beiträge wesentlich bestimmt hatte, als Teil der österreichisch-ungarischen Monarchie bereits 1909 einen eigenen Pavillon. Die österreichische Reichshälfte konnte sich dagegen nicht auf den Bau eines eigenen Pavillons einigen. Neben der dominanten Rolle, die Ungarn auf der Biennale zukam und die vor allem in der kulturpolitischen Hoheit, die Ungarn im österreichisch-ungarischen Ausgleich von 1867 zugesprochen worden war, lag¹⁶, wurden auch andere nationale Gruppierungen des österreichisch-ungarischen Vielvölkerstaates durch gezielte Einladungen auf der Biennale stark gefördert.¹⁷ Für Empörung auf österreichischer Seite sorgte vor allem die Unterbringung triestiner Künstler in den italienischen statt den internationalen Sälen bei der Biennale von 1910.¹⁸ Diese Vorgänge lassen die repräsentativen Möglichkeiten erahnen, die eine Biennaleteilnahme für Volksgruppen ohne eigenen Staat barg. Sie zeigen zudem wie sich territoriale Konflikte auf dieser Veranstaltung bemerkbar machten. Die offensichtlichen Probleme, die ein multiethnischer Staat wie die k.u.k. Monarchie mit der Etablierung eines eigenen Pavillons hatte, lassen dagegen die Bedeutung der nationalen Prägung dieser Veranstaltung erkennen.

Internationale Kulturpolitik und zunehmende Vereinnahmung durch nationalistische Ideologien

Mit Ausbruch des Krieges 1914, wenige Wochen nach der Eröffnung der Biennale, setzte

¹⁵ vgl. Bowness 1995, S. 17-49

¹⁶ vgl. Aigner 2009, S. 25

¹⁷ vgl. Aigner S. 21ff: Carl Aigner zeigt wie stark die österreichisch-ungarischen Teilnahmen von innenpolitischen Entwicklungen bestimmt waren und wie die Biennale durch die gezielte Einladung von Volksgruppen als Nationen nationalistische Tendenzen förderte.

¹⁸ vgl. Plattner 1984, S. 62

diese auch für die folgenden Jahre nach Kriegseintritt Italiens aus.¹⁹ Bereits 1920 nahm die Biennale von Venedig, ermöglicht durch staatliche Unterstützung des „Ministers für Wiederaufbau der vom Feind befreiten Gebiete“ und ehemaligen Generalsekretärs der Biennale, Antonio Fradeletto, den Betrieb wieder auf. Sie war damit die erste internationale Kunstausstellung in Europa, die nach dem ersten Weltkrieg ausgerichtet wurde. Unter neuer Leitung wurde hier nun auch vermehrt zeitgenössische, avantgardistische Kunst gezeigt, während gleichzeitig den traditionelleren Ansprüchen der venezianischen Stadtverwaltung Genüge getan wurde. Die UdSSR nutzte die Biennale 1924, um in einer ersten propagandistischen Ausstellung „die Situation der Künste in der sowjetischen Gesellschaft“ und den „programmatischen Fortschritt“ zu demonstrieren.²⁰ Im Laufe der Zwanzigerjahre wurde die Biennale durch offizielle nationale Vertretungen zunehmend als kulturpolitische Repräsentationsfläche genutzt. Nach ersten offiziellen Präsentationen von Frankreich und den USA 1924 errichteten letztere 1930 auch einen eigenen Länderpavillon. Ähnlich wie der Pavillon Großbritanniens wurde auch dieser privat finanziert und verwaltet.

In dieser Zeit verstärkte auch das faschistische Regime Italiens seinen Einfluss auf die Organisation der Biennale. Durch einen Gesetzeserlass von 1930 wurde die Biennale zur wichtigsten italienischen Kunstausstellung erhoben und gleichzeitig direkt Einfluss auf ihre Organisation genommen, indem diese fortan von dem „Nationalsyndikat der schönen Künste“ übernommen wurde. Dadurch konnte nun Mussolini über alle wichtigen Ämter bestimmen. 1932 wurde mit der Umbenennung des zentralen Pavillons, der bis dahin unter dem Titel „Pro Arte“ für die übernationale Verständigung der Künste stehen sollte, in „Italia“ die zunehmende Wichtigkeit des Nationalen deutlich. Bis 1938 wurden für die Schweiz, Polen, Dänemark, Griechenland, Österreich, Bulgarien und Rumänien offizielle Pavillons errichtet, was die große Bedeutung dieser internationalen Kunstausstellung als Bühne nationaler Repräsentation erkennen lässt.

Wie groß diese Bedeutung der nationalen Repräsentation auf dieser Veranstaltung inzwischen geworden war, lässt sich an der Entstehungsgeschichte des österreichischen Pavillons nachvollziehen, nachdem dessen Bau 1914 nicht realisiert werden konnte. Auf Grund von Organisations- und Finanzierungsschwierigkeiten der jungen Republik

¹⁹ vgl. May 2007, S. 21: 1914 fand die Biennale zwar noch statt, musste aber auf Grund des Kriegsausbruchs im August bereits frühzeitig abgebrochen werden. Für die Biennale von 1916 wurden noch Vorkehrungen getroffen, sie fiel dann aber aus wie alle Biennalen bis 1920.

²⁰ vgl. May 2007, S. 21

Österreich, die im wesentlichen den deutschsprachigen Rumpf der vormaligen Monarchie darstellte, waren die offiziellen Teilnahmen auf den ersten Biennalen nach 1920 unregelmäßig und in unterschiedlichen Ausstellungsgebäuden. Nach einer offiziellen Ausstellung Österreichs 1932 im ungenutzten deutschen Pavillon musste sich Österreich 1934 einen neuen Ausstellungsraum suchen. Zu den Raumschwierigkeiten kam für die austrofaschistische Regierung auch die Notwendigkeit, sich in kulturpolitischen Belangen von Nazideutschland unabhängig und kulturell eigenständig zu präsentieren. Die schnelle Einigung auf den Bau eines eigenen Pavillons nach den Plänen von Josef Hoffmann, der bereits 1913 einen Entwurf gemacht hatte, war also in erster Linie eine Demonstration kultureller Eigenständigkeit auf der Bühne der Biennale von Venedig.²¹ Als Teil dieser Demonstration kultureller Eigenständigkeit muss dann neben der Architektur Hoffmanns vor allem auch die dort präsentierte Kunst gewertet werden.

Nachdem im deutschen Pavillon während der Zwanzigerjahre immer wieder auch zeitgenössische expressionistische und abstrakte Kunst gezeigt wurde, was in der Biennale von 1930 einen heftig kritisierten Höhepunkt fand, stellte der erste Beitrag des nationalsozialistischen Regimes 1934 ein Ende dieser Kunstrichtungen dar. Gezeigt wurde neben einer Vielzahl linientreuer Zeitgenossen eine Retrospektive naturalistischer Kunst des 19. Jahrhunderts.²² Die Präsentation im österreichischen Pavillon mit einer Auswahl von Vertretern eines gemäßigten österreichischen Expressionismus wie Boeckl, Kolig, Wotruba und anderen stellte einen Gegensatz zur deutschen Kulturpolitik dar. Die Präsentation von Künstlern bzw. künstlerischen Strömungen die im nationalsozialistischen Deutschland bereits als entartet verfolgt wurden, entsprach der offiziellen kulturpolitischen Linie des ständestaatlichen Österreichs. In populärkulturellen Bereichen erfreuten zwar sich Heimatromane und Heimatfilme zunehmender Popularität und auf niederen kulturellen Instanzen wurde durchaus im Jargon der Nationalsozialisten gegen gewisse Strömungen der modernen Kunst polemisiert. Das offizielle Österreich präsentierte sich jedoch mit Ausstellungsbeteiligungen und der Vergabe von Preisen als uneingenommen gegenüber allen künstlerischen Strömungen. Die Zensur, die nach der Machtübernahme von Dollfuß 1933, umgehend in das kulturelle Leben eingriff, beschränkte sich hierbei fast ausschließlich auf den Inhalt. Sofern keine marxistischen oder sozialistischen Botschaften festzustellen waren gab die Kulturpolitik weder stilistische Vorgaben noch wurden Künstler mit Arbeitsverboten belegt. Das kulturpolitische Ziel war die Demonstration kultureller Eigenständigkeit und österreichischer Besonderheit, die sich auch in einer

²¹ vgl. Aigner 2009, S. 24; Müller 1993, S. 65-95

²² vgl. Becker 2007, S. 81

österreichischen Moderne spiegeln sollte.²³ Die Präsentation expressionistischer Künstler im österreichischen Biennale-Beitrag von 1934 ist damit Teil des Versuchs sich kulturell nach außen abzugrenzen und in der Betonung österreichischer Eigenständigkeit eine österreichische Identität zu festigen.

Die Biennale im Zeichen von Faschismus und Krieg

Die Festigung der Macht der faschistischen Parteien in Deutschland und vor allem in Italien nahm zunehmend Einfluss auf Schauplätze nationalistisch geprägten internationalen Wettbewerbs, wie es die Biennale war. Neben dem direkten Einfluss, den die italienischen Faschisten auf die Organisation der Ausstellung ausübten, äußerte sich dies vor allem in der strikten Anpassung der Präsentation an die kulturpolitische Linie, die die Regimes vorgaben. Gerade für faschistische Systeme, allen voran Italien und Deutschland, war die Biennale ein wichtiges Instrument, um kulturpolitische Ideologien zu verbreiten und abstrakte Kunst zu diffamieren. Mit der Ausschreibung von Wettbewerben zu betont faschistischen Themen förderte die Ausstellungsorganisation, die nun direkt der Faschistischen Partei Italiens unterstand, ab 1930 gezielt Propagandakunst.²⁴ Mussolini nutzte die Biennale gleichzeitig, um international ein möglichst tolerantes Bild seiner Kulturpolitik zu zeichnen und stellte neben dieser Propagandakunst auch avantgardistischen dem Faschismus nahe stehenden Strömungen wie dem Futurismus einen großen Ausstellungsraum zur Verfügung.²⁵ Trotzdem entwickelte sich die Biennale schnell in Richtung einer exklusiven faschistischen Propagandaveranstaltung. Mit dieser starken ideologischen Ausrichtung, die sich massiv von dem Nebeneinander von Moderne und Tradition, die die vorhergehenden Biennalen ausgezeichnet hatten unterschied, war auch eine neue Ära politischer und nationalistischer Instrumentalisierung angebrochen. Neben diesen kulturpolitischen Machtdemonstrationen wurden ab 1938 auch realpolitische

²³ vgl. Klamper 1994, S. 124-133; Die in der Betonung österreichischer Eigenständigkeit wiederholt formulierte Betonung des Deutsch-Österreichischen und die kulturpolitischen Verstrickungen mit Deutschland und Italien eröffnete diesen benachbarten faschistischen Regimes Österreich zunehmend als kulturpolitisches Betätigungsfeld.

²⁴ vgl. Safred 1994, S. 692

²⁵ vgl. Knapp Cazzola 1994, S. 682ff; Die Verbindungen zwischen den Futuristen und den Faschisten hatten bereits eine längere Tradition (u.a. war der Gründer des Futurismus, Filippo Tommaso Marinetti ein früherer politischer Weggefährte Mussolinis). Trotz der Begeisterung die viele Futuristen für den Faschismus hatten, war der Futurismus aber in erster Linie eine künstlerische Bewegung und kann somit kaum als reine Propagandakunst bezeichnet werden.

Veränderungen sichtbar: nach dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich wurde die Ausstellung Österreichs abgesagt und der Pavillon blieb geschlossen. Mit dem Kriegsausbruch durch den Überfall Hitler-Deutschlands auf Polen 1939 nahmen immer weniger Länder mit einem offiziellen Beitrag an der Biennale von Venedig teil. An der Biennale von 1940 nahmen zwar noch überraschend viele Staaten teil wie zum Beispiel die USA, die ihre Teilnahme erst mit dem Kriegseintritt Italiens im Juni zurücknahmen, doch 1942 war die ehemals internationale Kunstausstellung zur reinen Propagandaschau der faschistischen Regimes geworden. Das Internationale hatte sich auf zehn Länder reduziert, von denen acht kollaborierende Regimes und zwei (Schweiz und Schweden) neutral waren.²⁶ Die gezeigte Kunst hatte den einzigen Zweck, völkische Ideologie und faschistische Kriegsmacht zu demonstrieren. Damit fand die Biennale als Bühne und Werkzeug nationalistischer Instrumentalisierung einen Höhepunkt, bevor sie 1944 aussetzte. Die Biennale hatte sich unwiderruflich von ihrer Gründungsidee der „brüderlichen Vereinigung der Völker“ verabschiedet.²⁷

Wiederaufnahme der Biennale nach dem 2. Weltkrieg

Bereits 1948, also nur sechs Jahre nach der letzten Kriegs-Biennale im faschistischen Italien und nur drei Jahre nach Kriegsende, wurde der Biennalenbetrieb nach dem gleichen organisatorischen Muster wie bisher wieder aufgenommen. Zur Organisation dieser Neuauflage wurde sowohl die im Faschismus entwickelte Organisationsstruktur als auch fast das gesamte Ausstellungssekretariat übernommen. Lediglich Generalsekretär und Präsident wurde ausgetauscht. Diese Kontinuität ermöglichte die schnelle Wiederaufnahme der Ausstellungsreihe, führte aber letztlich auch zu den großen Protesten, die in den Sechzigerjahren beinahe zu ihrem Ende führen sollten.

Inhaltlich war die Biennale stark darauf ausgerichtet, vom Faschismus diffamierte Künstler zu rehabilitieren, was sowohl in den offiziellen vom Veranstalter organisierten Ausstellungen als auch in den meisten Länderpavillons verfolgt wurde. Gezeigt wurden in dieser Phase der Biennale nicht in erster Linie zeitgenössische Strömungen, sondern vor allem Künstler der klassischen Moderne. Die Biennale blieb also in ihrer Ausrichtung so gespalten zwischen Tradition und Moderne, wie sie es von Anfang an war, wengleich der Blick nun vornehmlich auf moderne Strömungen wie den Impressionismus, Surrealismus

²⁶ vgl. May 2007, S. 24ff

²⁷ Becker 2007, S. 86

und Expressionismus der Zwischenkriegszeit gerichtet war. Interessant ist hier die Ausstellungspolitik Westdeutschlands, die in dieser Ära der Retrospektiven versuchte, sich von der Kulturpolitik Nazideutschlands zu distanzieren, verfolgte Künstler bzw. Strömungen zu rehabilitieren und sich letztlich in einen internationalen Kontext zu integrieren.²⁸ Auch im deutschen Pavillon ging diese Orientierung an der Moderne, ähnlich wie bei der gesamten Organisation der Biennale, mit einer personellen und räumlichen Kontinuität einher: Kommissar war von 1948-1958 Eberhard Hanfstängel, der bereits 1934 und 1936 die beiden ersten NS-Beiträge gestaltet hatte, und ab 1950 wurde der deutsche Pavillon wieder bespielt. Die Architektur des unter den Nationalsozialisten umgebauten Pavillons wurde beibehalten, lediglich die Insignien des Deutschen Reichs wurden entfernt.²⁹ Auch in anderen Ländern wie z.B. in Österreich wurde auf bewährte Kulturfunktionäre wie den Architekten des Pavillons Josef Hoffmann als Kommissar zurückgegriffen.³⁰

Was den Erfolg der einzelnen Länder bei der Preisvergabe anbelangt, so war Frankreich mit Künstlern aus dem Umfeld der *École de Paris* lange Zeit führend. Neben französischen Künstlern, die zahlreiche Vertreter der Klassischen Moderne stellten und darüber hinaus mit ihren Präsentationen die meisten Preise gewannen, waren es vor allem die USA, die für Aufregung mit ihren Ausstellungen sorgte. Da war einerseits Peggy Guggenheim, deren Präsentation ihrer Sammlung moderner Kunst 1948 zur Hauptattraktion wurde³¹ und andererseits auch die offiziellen Ausstellungen der USA, die etwa mit Pollock oder de Kooning eine eigene, amerikanische und vor allem zeitgenössische Ausformung der Moderne präsentierten. Wie wichtig die Preisvergabe für den Nationalstolz gewisser Nationen inzwischen geworden war, zeigt die erste Vergabe des großen Preises für Malerei an einen amerikanischen Künstler. Robert Rauschenberg wurde 1964 der erste amerikanische Künstler, der mit einem großen Biennale-Preis ausgezeichnet wurde, was einen Paradigmenwechsel weg von der klassischen Moderne und damit auch weg von Paris als dessen Zentrum hin zu den USA bedeutete. Auch dass diese Ehrung ausgerechnet bei der ersten offiziell von der US-Regierung ausgerichteten Ausstellung geschah, ist für die Rolle der Biennale zur Demonstration nationaler kultureller Leistungen wesentlich.³²

²⁸ vgl. Joch 2007, S. 89

²⁹ vgl. Lagler 2007, S. 60

³⁰ vgl. Aigner 2007, S. 30

³¹ vgl. Fleck 2009, S. 115-134

³² vgl. Fleck 2009, S. 144-195; Die Anekdote, die Robert Fleck zum amerikanischen Coup erzählt, macht diesen Paradigmenwechsel nachvollziehbar.

Daneben wurde in diesen Jahren auch der weitere Ausbau der Giardini verfolgt, wo in den Fünfzigerjahren siebzehn weitere Länder mit eigenen Ausstellungen teilnahmen, von denen bis 1958 sechs Länder ihren eigenen Pavillon errichteten. Die Bedeutung der Biennale als Forum nationaler Repräsentation in einer zunehmend internationalen Kunstwelt stieg also kontinuierlich auch trotz allmählich größer werdenden Konkurrenz, wie u.a. der Biennale von Sao Paulo (seit 1951) oder der documenta in Kassel (seit 1955). Trotzdem begann seit 1957 auch allmählich Kritik an der Organisationsform der Biennale laut zu werden. Sowohl die Kontinuität in der Personal- und Organisationspolitik der Biennale nach dem 2. Weltkrieg als auch ihre künstlerische Rückwärtsgewandtheit stellten wesentliche Kritikpunkte dar.³³

Kritik und Neuausrichtung der Biennale

Die Protestwellen, die 1967/68 ganz Europa erfassten, machten auch vor der Biennale von Venedig nicht halt. Zum einen waren die Proteste, die hier im Juni 1968 zur vorübergehenden Blockade einiger Länderpavillons führten, Ausdruck dieser allgemeinen Protestbewegung, zum anderen bot das System Biennale ausreichend Angriffsfläche. Bereits seit den späten Fünfzigern war die retrospektive Ausrichtung der Biennale und die Unterrepräsentation junger Künstler zunehmend kritisiert worden. Das Festhalten an den von den Faschisten eingeführten Statuten von 1930 und den großen Preisen von 1940, und damit einhergehend die ungebrochene Kontinuität des faschistischen Modells der Biennale, aber auch deren Verkaufsstrukturen, waren Ziele der Kritik. Kritisiert wurde daneben auch die durch die Preisvergabe an Robert Rauschenberg sichtbar gewordene kulturelle Hegemonie der USA, die vor allem auf Grund des Vietnamkrieges in Verruf geraten waren. Dazu kam eine harsche Kritik an dem System der Länderpavillons und dem kulturellen Wettstreit der Nationalstaaten – zeitgenössische Kunst, die in ihrem Selbstverständnis bereits international war, sollte nicht weiter in Länderpavillons gepresst werden.³⁴ Nach Protesten und der Bestreikung einiger Pavillons im Vorfeld der Biennale und während ihrer Eröffnung wurde die Ausstellung aber wie stets zuvor durchgeführt, und es wurden letztendlich auch die Preise, die aufgrund der Forderungen der Protestbewegung vorübergehend ausgesetzt worden waren, vergeben. Trotzdem mussten auf diese Ereignisse Veränderungen der Veranstaltung folgen.

³³ vgl. May 2007, S. 27;

³⁴ vgl. Fleck 2009, S. 165; May 2007, S. 27; Hohmeyer 1995, S. 45

Auf Grund der Proteste von 1968 wurden 1973 neue Statuten für die Biennale eingeführt, die u.a. die Ernennung der Biennaleleitung neu regelten. Bereits davor wurden die großen Preise der Biennale abgeschafft, das Verkaufsbüro geschlossen und monografische Ausstellungen zugunsten von thematischen Präsentationen vernachlässigt.³⁵ Auch in ihrer politischen Ausrichtung wurden in den Siebzigerjahren Veränderungen bemerkbar. Waren explizite politische Äußerungen seit den Kriegs-Biennalen weitgehend unterdrückt oder zumindest unter dem Deckmantel künstlerischer Fragen transportiert geblieben, so stellte die Biennale von 1974 mit ihrer eindeutigen Kritik an dem Putsch Pinochets in Argentinien eine Besonderheit dar.³⁶ In der Geschichtsschreibung der Biennale wird sie jedoch gerade wegen diesem politischen Charakter nicht in die übliche Reihe eingeordnet. Nach einer konventionellen Biennale 1976 war die Dissidenten-Biennale 1977 eine zweite, explizit politische Äußerung der offiziellen Biennaleleitung. Nachdem zu dieser Dissidenten-Biennale gezielt inoffizielle Künstler aus den Ostblock-Staaten eingeladen worden waren, reagierten Russland, Polen, die Tschechoslowakei und Ungarn mit einem Boykott der Biennale von 1980. In dieser Dissidenten Biennale und den darauf folgenden Reaktionen besagter Ostblockstaaten wird die Rolle der Biennale im kulturellen Wettkampf der Nationen noch einmal erkennbar. Die Institution Biennale stellt eine Instanz dar, der es möglich ist, den Blick auf inoffizielle Strömungen zeitgenössischer osteuropäischer Kunst zu richten und diese somit wieder in den Kontext zeitgenössischer Kunst zu integrieren.³⁷ Die Reaktionen der offiziellen Staaten, deren Rolle in der Auswahl ihrer Repräsentanten hier offensichtlich untergraben worden war, also ihr Boykott der Veranstaltung, lassen hingegen auch die politischen und diplomatischen Dimensionen der Biennale erahnen.

Neben der Neustrukturierung der Biennale an sich lassen sich in der Phase nach 1968 auch grundlegende Veränderungen der Bespielung der Länderpavillons erkennen. Waren die Ausstellungen bis in die späten Fünfziger noch weitgehend als retrospektive Gruppenausstellungen konzipiert, so wurden schon ab 1964 Ausstellungen einiger weniger Vertreter jüngerer Künstlergenerationen in den Länderpavillons üblich. Seit den Siebzigern jedoch begannen sich die Künstler auch zunehmend inhaltlich und situationsbezogen mit Fragen der Nation oder auch der Biennale und den Pavillons auseinanderzusetzen. Bereits in den Sechzigern lassen sich situationsbezogene Eingriffe in die Pavillonräume erkennen, was dann aber vor allem in den folgenden Jahrzehnten zu einem zentralen Element vieler

³⁵ vgl. <http://www.labiennale.org/en/art/history/1970s.html?back=true> (20.12.2009)

³⁶ vgl. May 2007, S. 27

³⁷ vgl.: Parisi 2007; S. 167

Länderbeiträge werden sollte. Die Biennale im Ganzen, aber vor allem die einzelnen Pavillons wurden zunehmend als Bedeutungsrahmen verstanden, die wesentlichen Einfluss auf die Präsentation und die Rezeption der Kunst nehmen und wurden aus dieser Erkenntnis heraus selbst zu Thema und Material der Kunst.³⁸ Dieser kritische Umgang, sowohl mit der Veranstaltung, als auch mit dem Bedeutungsrahmen der Nationenpavillons resultierte in zahlreichen „Angriffen“ auf die Gebäude bzw. thematischen Auseinandersetzungen mit der Geschichte und der Funktion der Biennale, was seinen Höhepunkt in der Biennale von 1993 fand.

Im Bedeutungsrahmen – wachsendes Bewusstsein für den Kontext

Wie aus der Entwicklungsgeschichte der Biennale hervorgeht, hat sich der Bedeutungsrahmen, den Nationenpavillons und Biennale darstellen, erst allmählich in dieser Form herausgebildet, wie er für die heutige Biennale gilt. Eine kritische Auseinandersetzung mit diesem Bedeutungsrahmen als zentraler Gegebenheit der Biennale von Venedig ist somit auch erst im Zuge dieser Entwicklung möglich geworden. Die ursprünglichen Gründungsgedanken von übernationaler Verständigung durch die Kunst mussten zuerst von einem patriotisch-italienischen Geltungsbedürfnis und dann von nationalstaatlichen Repräsentationsansprüchen im Allgemeinen in den Hintergrund gerückt werden. Erst der Bedeutungszuwachs nationaler Repräsentation auf der Biennale, sowie ihrer Bedeutung als Forum eines internationalen Kulturwettbewerbs machten sie als Werkzeug unterschiedlicher Instrumentalisierung von Kunst in einem derartigen Ausmaß relevant. Diese Entwicklungen waren sowohl konstitutiv für den Großteil der Gruppenausstellungen vor bzw. auch nach dem zweiten Weltkrieg, die den Anspruch hatten, die Kunst eines Landes, also beispielsweise österreichische Kunst, möglichst komplett wiederzugeben, als auch für den Missbrauch, den die Biennale in der Ära des Faschismus erfuhr. So versuchten gerade die retrospektiven Gruppenausstellungen in den Jahren nach 1948 mit dem Rückblick auf die klassische Moderne einerseits, die Kunst einer Nation zu repräsentieren und andererseits, die Teilhabe an der Moderne zu demonstrieren und somit die kulturpolitische Machtposition zu legitimieren bzw. zu beanspruchen.³⁹ So unterschiedlich die kulturpolitischen Ansprüche auch waren, die Art der Instrumentalisierung der Kunst ähnelte sich weitgehend.⁴⁰ In den Sechzigerjahren

³⁸ vgl. Lagler 1992, S. 196; Lagler 2007, S. 109

³⁹ vgl. u.a.: Lagler 2007, S. 109

⁴⁰ vgl. Holzinger 1995, S. 77-89

änderte sich diese Ausstellungspolitik der teilnehmenden Länder allmählich. Die Retrospektiven, die kaum auf zeitgenössische Künstler und Strömungen Rücksicht nehmen konnten und statt der Komplexität einzelner Gesamtwerke versuchten, ein nachvollziehbares Bild einer „typischen“ Nationalkunst zu zeichnen, schienen zunehmend überholt. Sie konnten weder aktuelle Entwicklungen in der Kunst widerspiegeln, noch die Attraktivität der Biennale weiterhin garantieren. Als Konsequenz wurde immer mehr auf kleine Gruppen von zwei bis drei Künstlern oder gar auf die Präsentation eines einzigen Künstlers als Vertreter eines Landes gesetzt. Diese grundlegende Änderung in der Ausstellungspolitik, die nun auch vermehrt jüngere Künstler zum Einsatz brachte, und Diskussionen über raumgreifende Kunst und den Aussagegehalt des Umraums, die in den 60er Jahren geführt wurden, waren Voraussetzungen für explizite künstlerische Auseinandersetzungen mit den Ausstellungsräumen der Biennale, wie sie seit 1964 immer wieder auftreten.⁴¹

Diese Veränderung in Ausstellungspolitik und Bewusstsein für den Ausstellungsraum brachte die Möglichkeit für die Künstler mit sich, die Werke nicht nur „freiwillig“ zur Instrumentalisierung zur Verfügung zu stellen, sondern diese Instrumentalisierung „absichtlich“⁴² einzugehen und sich vor allem aktiv mit dem Bedeutungsrahmen der Biennale auseinanderzusetzen. Als künstlerische Vertretung eines Landes, als deren Repräsentant, wurde es möglich, sich mit der in Venedig gezeigten Arbeit direkt auf den Ausstellungsort zu beziehen. Die Bedingungen von Ausstellung und Pavillon selbst konnten so nicht nur zur Inspirationsquelle, sondern sogar zum Material der Kunst bzw. deren Inhalt werden, was zu einem wesentlichen Merkmal zahlreicher Beiträge der folgenden Biennalen wurde. Diese Möglichkeiten waren demnach wichtige Voraussetzungen für die häufigen, sich kritisch mit den Wirkungszusammenhängen der Biennale bzw. der einzelnen Pavillons beschäftigenden künstlerischen Beiträge.

Neben der Thematisierung des Ausstellungsraums in der Kunst war spätestens seit den Protesten von 1968 das System der Nationenpavillons immer wieder auch im Fokus publizistischer Kritik. Damals und seither wurde und wird diese Organisationsform der Biennale von Venedig immer wieder als unzeitgemäß kritisiert und als mit einer global agierenden Kunst unvereinbar empfunden.⁴³ Dieser Anachronismus macht aber vermutlich

⁴¹ vgl. Lagler 2007, S.109

⁴² vgl. Holzinger 1995, S. 82

⁴³ vgl. Hohmeyer 1995, S. 44

nach wie vor einen der wichtigsten Bestandteile des Erfolgs dieser Veranstaltung aus.⁴⁴ Wahrscheinlich trägt die immer wieder laut werdende und oft nur vordergründige Kritik an dieser scheinbar antiquierten Seite der Veranstaltung sogar stark zu ihrem anhaltenden Erfolg bei. Wesentlich wichtiger ist aber, dass gerade diese Situation auch zu einem immer wiederkehrenden Thema vieler Länderbeiträge geworden ist und Beiträge möglich macht, die ohne die Bedingungen dieses Bedeutungsrahmens nicht möglich sind. Erst die historisch gewachsenen Bedeutungszusammenhänge der Biennale von Venedig und der teilnehmenden Länder sowie deren Ausstellungsräume ermöglichen Beiträge, die in ihrer künstlerischen Reflexion über diese, aber auch über Fragen nationaler Identität und nationaler Repräsentation für Venedig besonders sind.

Die Biennale von Venedig hat durch ihre spezifische Form und ihre Geschichte künstlerische Äußerungen zu Fragen der Nation und deren Repräsentation hervorgebracht, die in dieser Häufigkeit und Vielfältigkeit auf keiner vergleichbaren Veranstaltung zu finden sind. Gerade nationale Eitelkeit und Geltungsbedürfnis können auch als Ursachen und Motor offiziell gezeigter Selbstkritik gedeutet werden, die die charakterliche Größe einer Nation unterstreichen kann. Somit kann künstlerisch geäußerte Kritik an einer Nation und deren Repräsentation als Zeichen der Größe durchaus auch im Sinne konservativer Kulturpolitik stattfinden, wie dies für kritische, avantgardistische Kunst in diesem Zusammenhang generell gilt.⁴⁵ Die Geltung innerhalb des kulturellen Wettkampfes wird durch kritische Kunst aber keineswegs gefährdet, sondern kann im Gegenteil sogar gesteigert werden.

Die junge Tradition kritischer Länderbeiträge

Dass mit der Möglichkeit situationsbezogener Einzelpräsentationen auch der Ausstellungsraum zunehmend in das Zentrum künstlerischer Auseinandersetzung geriet, lässt sich anhand zahlreicher Länderbeiträge beobachten. Sowohl Künstler wie u.a. Richard Smith (1970) oder Richard Long (1976) im britischen Pavillon, als auch deutsche Künstler wie Thomas Lenck, Heinz Mack, Georg Karl Pfahler und Günther Ücker (alle 1970) griffen mit ihren Arbeiten direkt in den Ausstellungsraum ein und thematisierten mit diesen Eingriffen den Bedeutungsrahmen, den die Pavillons für die Kunst darstellen.⁴⁶ Mit

⁴⁴ vgl. 44ff

⁴⁵ vgl. Schneemann 1996, S. 312-322

⁴⁶ vgl. Bowness, Phillpot 1995; Zeller 2007

diesen Künstlern, die seit den Sechzigern die Beiträge in kleinen Gruppen oder alleine gestalten, wird der Pavillon und damit die Ausstellungsbedingungen der Veranstaltungen selbst erstmals zum Thema und Material der Kunst. Wie wichtig der Ausstellungsraum für die künstlerischen Beiträge geworden ist lässt sich z.B. an den Beiträgen Westdeutschlands verfolgen, bei denen die Thematisierung der Architektur des vom NS-Regime errichteten Pavillons seit 1964 immer wieder eine zentrale Rolle spielt.⁴⁷

Exkurs: Der deutsche Pavillon

Während sich die Beiträge von 1964 bis 1970 im Wesentlichen mit dem Spannungsverhältnis zwischen dem Rezeptionsrahmen, den der Pavillon vorgibt und der gezeigten Kunst auseinandersetzen, bezog sich Gerhard Richters Beitrag von 1972 nun erstmals auch explizit auf die jüngere Vergangenheit Deutschlands. Eine Serie von 48 Portraits, in der Höhe von drei Metern rund um Zentralraum und Apsis als Fries angeordnet, stellte eine Reihe bekannter, internationaler Persönlichkeiten dar, deren Blicke in die Mitte des Raumes auf den Betrachter gerichtet waren. In der Mitte der Portraits hing ursprünglich ein Portrait Kafkas, an dessen Roman „Der Prozeß“ die Inszenierung erinnerte und an dessen Absurdität gemahnt werden sollte. Ohne dass Richter explizit auf die NS-Vergangenheit Bezug genommen hatte, stellte er mit dieser Inszenierung von international anerkannten Wissenschaftlern, Schriftstellern, Musikern usw. dem den deutsch-nationalen Geist repräsentierenden Pavillon eine internationale Ahnengalerie gegenüber.⁴⁸

Nach Richter befassten sich 1976 auch Josef Beuys, Jochen Gerz und Reiner Ruthenbeck mit der Architektur des Pavillons und den Bedeutungsdimensionen, die darin manifestiert sind. Die drei Künstler hatten sich darauf geeinigt, ihren jeweiligen Beitrag auf den Pavillon zu beziehen. Ruthenbeck und Gerz nahmen mit ihren Installationen in den Seitenflügeln hauptsächlich auf die Pavillonarchitektur Bezug. Vor allem Ruthenbecks Raumspannungen hatten großen Einfluss auf die Raumwahrnehmung. Am deutlichsten nahm Beuys Installation „Straßenbahnhaltestelle“ auf die politische Bedeutung des

⁴⁷ vgl. Lagler 1992, S. 196ff: Die Bedeutung der Architektur wird von Lagler hier sogar so hoch eingeschätzt, dass sie das Kapitel, das sich mit allen deutschen Beiträgen seit 1964 beschäftigt „Der architektonische Rahmen als provozierendes Relikt“ nennt. Dass sich nicht nur das Bewusstsein der Künstler, sondern auch das der Kommissare geändert hatte, macht Lagler hier auch anhand der Veränderungen, die diese am Pavillons selbst durchgeführt hatten, deutlich. Vgl. auch Lagler 2007;

⁴⁸ vgl. Lagler 2007, S. 117f; Diers 2007, S. 38f

Raumes Bezug. Die Installation, bestehend aus Straßenbahnschienen, einem senkrecht stehenden Kanonenrohr mit aufgepflanztem Kopf und einer Grundwasserbohrung, verwies sowohl auf die Tradition von NS-Denkmalern als auch auf Beuys Biografie und auf die Stadt Venedig. Direkter als die anderen Beiträge forderte dieser zu einer historischen Interpretation und einer Auseinandersetzung mit der Geschichte Deutschlands auf. Beuys schuf mit seiner Installation eine Art Gegenmodell zum Typus des NS-Denkmal und damit in Kontrast zum mächtigen Bedeutungsrahmen der Architektur eine Art Friedensdenkmal.⁴⁹

Im deutschen Beitrag 1980 von Anselm Kiefer und Georg Baselitz wurde die NS-Vergangenheit Deutschlands wieder zum zentralen Element. Sowohl in Kiefers monumentalen Gemälden wie „Deutschlands Geisteshelden“, auf dem eine grob gemalte leere Holzhalle zu erkennen ist, als auch in der grobschlächtigen Holzskulptur von Baselitz, einem sich aufrichtenden und den Arm in die Höhe streckenden Torso, dessen Antlitz an Adolf Hitler erinnert, nehmen unübersehbar Bezug auf Deutschlands NS-Vergangenheit. Wohl wegen der Drastik der Darstellung wird dieser Beitrag ungerechtfertigterweise von der deutschen und internationalen Kritik immer wieder in die Nähe rechter Ideologien gerückt.⁵⁰ Dieser Beitrag zeigt besonders deutlich, wie effektiv und reizvoll die NS-Vergangenheit Deutschlands als Thema für den deutschen Biennale Beitrag ist und so verwundert es auch nicht weiter, dass dieser Teil deutscher Geschichte als immer wieder in der deutschen Präsentation aufgegriffen wird. Nicht nur die NS-Architektur und die Geschichte des Pavillons, sondern die NS-Vergangenheit Deutschlands als festes Element deutscher Nachkriegsidentität können hier als Ursache angenommen werden. Trotzdem bleibt der Beitrag von 1980 auch in seiner missverständlichen Nähe zu nationalsozialistischen Mythologien und seiner Drastik lange Zeit einzigartig.

Wie wichtig sowohl die Pavillonarchitektur als auch die deutsche Geschichte für fast alle Beiträge Deutschlands seit den Sechzigerjahren ist, lässt sich in der Literatur gut verfolgen. Auch wenn nicht alle dieser Beiträge direkt Bezug auf die NS-Vergangenheit Deutschlands nehmen, so stellt der Bedeutungsrahmen des Pavillons doch für fast alle Präsentationen ein zentrales Thema dar. Der Eingriff in die Pavillonarchitektur und dadurch die Dekonstruktion seines Raumes bzw. der Raumauffassung stellt seither einen fast unumgänglichen Bestandteil jeder Präsentation dar, während die explizite inhaltliche Bezugnahme auf die jüngere Vergangenheit zwar häufig, jedoch nicht in allen Beiträgen

⁴⁹ vgl. Lagler 1992, S. 210ff; Diers 2007, S. 40ff

⁵⁰ vgl. Lagler 1992, S. 215ff

stattfindet. Mehr noch als die Geschichte oder ein anderes unverkennbares Symbol einer Nation stellt also der Pavillon selbst ein „provozierendes Relikt“⁵¹ dar.

Wie oben bereits erwähnt, lässt sich nicht nur in den Beiträgen Deutschlands, sondern in vielen Länderbeiträgen, die seit den Sechzigern meist als Präsentationen einzelner Künstler bzw. kleiner Gruppen stattfanden, die Bedeutung des architektonischen Rahmens erkennen. Vor allem die zahlreichen installativen Eingriffe wollen die Raumerfahrung verändern und damit den Ausstellungsraum dekonstruieren. Die hier angewandte künstlerische Strategie ist also nicht nur ein zentraler Bestandteil des deutschen Beitrags, sondern stellt seit den Sechzigern einen zentralen Bestandteil vieler Länderbeiträge dar. Die Dekonstruktion oder zumindest das Hinterfragen mindestens eines konstitutiven Elements der Veranstaltung ist also weitgehend zu einer künstlerischen Norm geworden. Zumindest im deutschen Pavillon lässt sich darüber hinaus auch eine bis in die frühen Siebzigerjahre zurückreichende Tradition einer kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen, zu repräsentierenden Nation bzw. der besonderen Rolle des Staatskünstlers erkennen. Inwiefern diese kritische Auseinandersetzung und Distanzierung zur NS-Vergangenheit Deutschlands darüber hinaus zum Standard deutscher Selbstdarstellung und damit zu einem festen Bestandteil deutscher Identität, wenn nicht gar zu einem deutschen Klischee geworden ist, sei dahingestellt. Sichtbar wird jedoch, dass eine kritische Auseinandersetzung sowohl mit dem Repräsentationsanspruch, als auch mit der repräsentierten Nation allmählich zu einem Standard der Länderbeiträge wird. Die Biennale von Venedig hat sich, neben der Bühne für nationale Repräsentationswettkämpfe auch zu einer Bühne kritischer Auseinandersetzungen mit diesen entwickelt, wobei auch diese letztlich der nationalen Repräsentation dient. Als Resultat dieser Entwicklungen muss dann letztlich auch die Häufung kritischer künstlerischer Auseinandersetzungen auf der 45. Biennale von 1993 gesehen werden. Sowohl Länderbeiträge als auch Generalthema standen auf dieser Biennale in dieser Tradition, weshalb es sich lohnt, diese Biennale bzw. einige der in diesem Zusammenhang vielfach angeführten Länderbeiträge etwas genauer zu betrachten.

⁵¹ vgl. Lagler 1992, S. 196ff; Lagler 2007, S. 109ff; Diers 2007, S. 37ff; Vor allem Lagler beschreibt die deutschen Beiträge seit den Sechzigerjahren unter der Bedeutung des Pavillons als zentrale Inspirationsquelle. Unabhängig von inhaltlichen Unterschieden nennt sie hier den architektonischen Rahmen als charakteristischstes Element und gliedert diese erst in zweiter Linie nach inhaltlichen Gemeinsamkeiten. In dieser zweiten Gliederung lässt sich die spezifische Bedeutung der NS-Vergangenheit vor allem daran erkennen, wie häufig sie aufgegriffen wurde.

Die 45. Biennale – Höhepunkt kritischer Auseinandersetzung – und danach

Die 45. Biennale von Venedig, die 1993, wegen des 100 Jahr Jubiläums 1995 um ein Jahr verschoben stattfand, war in vielerlei Hinsicht ein Höhepunkt kritischer, selbstreflexiver Auseinandersetzung der Biennale bzw. ihrer Akteure mit sich selbst und ihrer Rolle im Zusammenhang mit nationaler Repräsentation und globaler Kunst. Diese kritischen künstlerischen Aktivitäten lediglich als eine logische Fortsetzung vorhergehender Aktivitäten zu verstehen, würde allerdings zu kurz greifen. Neben der Reflexion der Künstler zum Bedeutungsrahmen der Biennale, wie er oben beschrieben wurde, und einer anhaltenden publizistischen Kritik an der national ausgerichteten Veranstaltung, müssen vor allem auch einige zeithistorische Ereignisse als Ursachen genannt werden. Anfang der Neunzigerjahre hatte der von vielen bereits überwunden geglaubte Nationalismus gerade in Europa wieder auf unterschiedlichste Art und Weise an Bedeutung gewonnen.

Politische Veränderungen in Europa

Mit der Auflösung des Warschauer Pakts und der Wiedervereinigung Deutschlands veränderte sich Europa 1989/90 maßgeblich. An Stelle der sozialistisch regierten Vasallenstaaten der Sowjetunion entstanden zahlreiche neue Demokratien bzw. überhaupt neue Staaten wie Tschechien und die Slowakei. Nach der Niederlage des sozialistischen Systems wurde nun für diese neuen Demokratien der lange unterdrückte Nationalismus wieder zu einem zentralen Element politischer Legitimation und nationalen Selbstbewusstseins. In den Jahren zwischen 1989 und 1991 wurden in den meisten bis dahin sozialistisch geführten Staaten Ost- und Südosteuropas auf friedliche Weise Wahlen durchgeführt und demokratische Regierungssysteme eingeführt. Nach den politischen Umstrukturierungen der Sowjetunion unter Gorbatschow seit 1985 und der Auflösung dieser 1991 durch Boris Jelzin, wurde mit der Russischen Föderation 1992 auch in Russland ein maßgeblicher Systemwechsel vollzogen. Die damit verbundene Erstarkung nationalen Selbstbewusstseins, vor allem der nichtrussischen Bevölkerung sollte im Laufe der Neunzigerjahre zu zahlreichen Konflikten führen.

Zum Zeitpunkt der 45. Biennale von 1993 war es aber vor allem eine Region in Europa, in der nach fast 50 Jahren, in denen Europa vor allem durch den Konflikt zwischen zwei unterschiedlichen politischen Systemen bestimmt war, die schlimmsten Seiten des wiedererwachten Nationalbewusstseins sichtbar wurden. Nachdem die Stabilität der SFRJ, der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawiens, nach dem Tod Titos 1980 während

der Achtzigerjahre zunehmend fragiler geworden war, brach nach den Unabhängigkeitserklärungen der Teilrepubliken 1991 ein eindeutig nationalistisch geprägter, äußerst blutiger Konflikt auf dem Balkan aus. Nationalistischer Fanatismus war mit all seiner Dummheit und Brutalität wieder in die Mitte Europas zurückgekehrt und brachte die bereits überwunden geglaubte Auseinandersetzung mit der Bedeutung der Nationen auch außerhalb der direkt betroffenen Regionen wieder ins Bewusstsein.

Auch in vielen westeuropäischen Ländern wurden auf Grund derartig schwerwiegender Veränderungen, aber auch im Zuge notwendiger Neupositionierung innerhalb der europäischen Gemeinschaft, zunehmend auch Fragen nationaler Identität zum Thema politischer und gesellschaftlicher Diskussionen. Damit sind die häufigen Auseinandersetzungen mit Fragen zur Problematik nationaler Repräsentation auf der 45. Biennale auch weitgehend in einem weiteren gesellschaftlichen Kontext zu sehen.⁵² All diese Ereignisse, sowohl die, die weitgehend friedlich vonstatten gegangen waren, als auch die blutigen Auseinandersetzungen, warfen auch für die Kunst neue Fragen auf, vor allem wenn sie auf einer derartig stark von nationalen Interessen geprägten Veranstaltung stattfinden soll.

Neben einer biennaleimmanenten Tradition ortspezifischer Auseinandersetzungen in den Länderbeiträgen und dem provozierenden Bedeutungsrahmen von Pavillon und Veranstaltung, rückten Anfang der Neunzigerjahre massive politische Veränderungen in Europa Fragestellungen im Problemfeld nationaler Repräsentation wieder in den Fokus künstlerischer Betrachtung. Die im Folgenden dargestellte Häufung expliziter Auseinandersetzungen mit den jeweiligen Nationen bzw. deren Repräsentation lässt sich bei der Biennale von 1993 also auf verschiedene Ursachen zurückführen. Diese sind sowohl innerhalb der Veranstaltung bzw. der Kunstwelt als auch im (europäischen) Zeitgeschehen zu suchen.

Nomadentum – zum Generalthema von 1993

Schon das Generalthema der Biennale von 1993, das wie jedes Generalthema zwar für alle Länderbeiträge seine Gültigkeit hat, jedoch keineswegs verbindlich ist bzw. weit interpretiert werden kann, wirft Fragen zur Bedeutung nationaler Zugehörigkeit von

⁵² vgl. Weibel 1993, S. 7-22: Weibel weist hier bereits im Vorwort des Ausstellungskatalogs auf die Notwendigkeit hin, das der Biennale zugrunde liegende Konzept nationaler kultureller Wettkämpfe gerade in einer von wiedererwachter nationaler Konflikte mitten in Europa geprägten Zeit kritisch zu hinterfragen.

Künstlern in einem internationalen, ja globalen Kunstbetrieb auf: Der Biennale Kurator Achille Bonito Oliva wählte „Die Kardinalspunkte der Kunst“ zum Titel der Ausstellung und versuchte auch die Kommissare der Länderpavillons zu transnationalen Kulturpräsentationen anzuregen und Künstler aus anderen Nationen einzuladen. Ziel sollte die simultane Präsenz unterschiedlichster Positionen sein. Nach Olivas Überzeugung zeichnet nicht Internationalität sondern Migration, Nomadismus, Eklektizismus, Multikulturalismus und „Interrassismus“ die zeitgenössische Kunstproduktion aus⁵³ und so war auch die kuratierte Ausstellung der Biennale nach diesen Überzeugungen gestaltet. Die der Ausstellung zugrunde liegende Überlegung, die Transnationalität der Biennale durch die Präsentation von Künstlern und Kunstszene aus von der Kunstwelt vernachlässigten Regionen zu demonstrieren, scheint also darauf abzuzielen, die Überlegenheit der europäischen und amerikanischen Zentren zu Gunsten weniger privilegierter Weltteile aufzuheben und die Bedeutung nationaler Zugehörigkeit zu verringern. Ob dies in der Ausstellung gelungen ist muss zwar letztlich angesichts der Kritik, die in dieser eine, für den westlichen Kunstgeschmack leicht konsumierbar aufbereitete Präsentation lateinamerikanischer und afrikanischer Kunst verortet⁵⁴, bezweifelt werden. Doch mit der Idee der Transnationalität, die auch im Falle des Scheiterns der Ausstellung bleibt, wurde großer Einfluss auf die Länderpräsentationen geübt.

Die Länderbeiträge

Dass einige der teilnehmenden Nationen Olivas Aufforderung gefolgt waren und ausländische Künstler in ihre Länderpavillons geladen hatten, verwundert nicht weiter. Unter anderem waren so der Amerikaner Joseph Kosuth in einer Einzelpräsentation im ungarischen Pavillon vertreten und der Koreaner Nam June Paik vertrat gemeinsam mit Hans Haacke Deutschland. Auch im österreichischen Pavillon waren neben dem Österreicher Gerwald Rockenschau, der Schweizer Christian Philipp Müller und die US-Amerikanerin Andrea Fraser eingeladen. Die Präsentationen beschränkten sich also in der Auswahl der Künstler nicht weiter auf ihre Staatsangehörigkeiten, sondern es wurden Künstler anderer Nationalitäten mit dieser Repräsentationsaufgabe betraut. Diese Vorgehensweise schien zwar neuartig, doch in Anbetracht der Tatsache, dass etwa aus Europa emigrierte Künstler nach 1945 immer wieder auch ihre neue Heimat in Venedig vertraten, muss ihr Innovationswert relativiert werden. Die Häufigkeit dieser Vorgehensweise und die darin proklamierte Überwindung der Zwänge nationaler

⁵³ Bianchi 1993, S. 333

⁵⁴ ebd., S. 336

Zugehörigkeit waren in dieser Intensität jedoch neu. Bemerkenswerter sind zudem vor allem die Länderbeiträge die sich inhaltlich mit der Bedeutung nationaler Repräsentation als konstitutives Element der Venedig Biennale befassten.

Bodenlos – der deutsche Beitrag

Schon auf Grund der Künstlerauswahl erregte der deutsche Beitrag von Hans Haacke und Nam June Paik Aufmerksamkeit. Dass die Auswahl hier auf einen in New York lebenden Deutschen und einen Koreaner, der lange in Düsseldorf gelebt hatte, fiel ist neben der Orientierung an der thematischen Ausrichtung der Biennale wohl auch in der innenpolitischen Situation Deutschlands nach der Wiedervereinigung zu suchen. So ist die Berufung Paiks in Anbetracht seiner intensiven Beziehung zu Deutschland wenig verwunderlich und auch seine Präsentation, die sich auf sein bereits erfolgreiches Repertoire beschränkt, ist im Zusammenhang nationaler Repräsentation zu vernachlässigen.

Wichtiger ist in diesem Zusammenhang also der Beitrag Hans Haackes, der an die Tradition situationsbezogener Interventionen im deutschen Pavillon anknüpft. Mit seiner unmissverständlichen Bezugnahme auf den bedeutungsgeladenen Pavillon, die in ihrer Deutlichkeit über bisherige Beiträge hinaus geht, stellt er eine viel zitierte künstlerische Beschäftigung mit dem Bedeutungszusammenhang von Kunst und nationaler Repräsentation mit besonderer Bezugnahme auf diese Ausstellung dar. Zur Begrüßung der Besucher hatte Hans Haacke direkt hinter dem Eingang zum deutschen Pavillon eine rote Stellwand errichtet, auf dem ein Bild Adolf Hitlers beim Besuch des deutschen Pavillons 1934 angebracht war. Über dem Eingang hatte der Künstler ein vergrößertes D-Mark Stück an jener Stelle angebracht, an der ursprünglich der nationalsozialistische Hoheitsadler mit dem Hakenkreuz befestigt war. Hinter der roten Stellwand breitete sich ein Trümmerfeld aus zerbrochenen Bodenplatten aus, auf dem sich die Besucher nur mühsam fortbewegen konnten und dabei unwillkürlich großen Lärm erzeugen mussten. Über diesem Trümmerfeld, das manchen Besucher an C. D. Friedrichs Gemälde „Gescheiterte Hoffnung“ erinnert haben muss⁵⁵, prangte die Aufschrift GERMANIA an der Rückwand des Hauptraumes. Nachdem sich bereits die meisten von Haackes direkten Vorgängern in ihren Beiträgen auf den Raum und die Vergangenheit des Pavillon bezogen hatten und dieser nicht zuletzt auch durch seine Verwendung im Sinne einer kulturellen Rehabilitierung der BRD nach 1948 von kulturpolitischer Bedeutung war, stand der Pavillon 1993 nicht nur für die NS-Geschichte Deutschlands, sondern war auch ein

⁵⁵vgl. Hübl 1993, S.237; Osswald, Reich 2007, S. 148

wichtiger Teil der deutschen Nachkriegsgeschichte.⁵⁶

Mit Hans Haacke wurde in mehrerer Hinsicht ein geeigneter Künstler als Vertreter des neuen, geeinten Deutschlands gefunden: Da er zu dem Zeitpunkt bereits seit über 20 Jahren in New York beheimatet war, lag es fern, ihn als Staatskünstler zu bezeichnen und auch seine stark politisch geprägte Kunst, die sich immer wieder kritisch mit Deutschland auseinandergesetzt hatte, schien geeignet für diesen nach wie vor politischen „Ort der Kunst.“⁵⁷ Mit der Wahl Haackes aber auch Paiks konnte dem Dilemma, einen Künstler zu berufen, der die beiden Landesteile vertreten konnte, einigermaßen entkommen werden. Vor allem aber war auf Grund Haackes kritischer Haltung gegenüber der BRD auch hier ein Beitrag zu erwarten, der sowohl auf die neue politische Lage in Deutschland, als auch auf die speziellen Gegebenheiten der Biennale von Venedig einging.

Dementsprechend war auch Haackes Beitrag in mehrere Richtungen zu deuten. Mit der Hitlerfotografie stellt Haacke noch einmal in aller Deutlichkeit den Bezug zwischen Architektur, NS-Kulturpolitik und dem heutigen Pavillon her und macht im gleichen Zug auf die Kontinuität aufmerksam, die sich hier anhand der Kulturpolitik und im Besonderen anhand des Pavillons manifestiert. Diese Kontinuität manifestierte sich in Figuren wie Eberhard Hanfstengel, der sowohl die deutschen Beiträge von 1934 und 1936 als auch die Nachkriegsbeiträge von 1948 bis 1958 kuratiert hatte, und seiner Ausstellungspolitik sowie im Festhalten an der NS-Architektur des Pavillons.⁵⁸ Auch die D-Mark über dem Eingang deutet in gewisser Weise auf diese Kontinuität hin, wenn die D-Mark, die hier an der exakt gleichen Stelle wie einst das Hoheitszeichen der Nationalsozialisten hängt, als Hoheitszeichen des neuen Deutschlands verstanden wird. Darüber hinaus hat die D-Mark - die „Westmark“ - aber auch eine starke symbolische Bedeutung für das geeinte Deutschland. Wenn man nun, unter diesen Vorzeichen, die geradezu klischeehaft für Deutschland stehen, das dahinter liegende Trümmerfeld betritt, so kann man dieses für nichts anderes als „eine sehr plausible und lapidare Metapher zur Befindlichkeit der neuen deutschen Republik“⁵⁹ verstehen. Über diese Metapher hinaus machen sowohl Hans Haacke, als auch Walter Grasskamp in ihren Katalogtexten zur Ausstellung neben den historischen Bedingungen und den fragwürdigen politischen Bedeutungsdimensionen des Pavillons auf die Parallelen von Kulturpolitik und Corporate Identity, sowohl während der

⁵⁶ vgl. Grasskamp 1993, S. 44

⁵⁷ ebd., S. 237

⁵⁸ vgl. Haacke 1993, S. 9ff; Grasskamp 1993, S. 41ff

⁵⁹ Bußmann 1993, S. 4

NS-Zeit, als auch heute aufmerksam.⁶⁰

Haacke verwendet in seinem Beitrag ausschließlich bekannte, eindeutig mit Deutschland in Verbindung zu bringende Zeichen: Ein Foto das den Reichskanzler Adolf Hitler beim Besuch der Biennale zeigt, ein übergroßes D-Mark-Stück und die verletzte Architektur des NS-Pavillons selbst. Obwohl er mit der Bezugnahme auf den Pavillon bzw. seiner Zerstörung an seine Vorgänger anknüpft, geht er mit der tatsächlichen Zerstörung des Bodens noch einen Schritt weiter. Der Beitrag ist damit in all seinen Facetten expliziter als seine Vorgänger, die, sowohl was die Bezugnahme auf die NS-Zeit, als auch was die Angriffe auf den Pavillon betrifft, in Andeutungen verblieben. Trotzdem, oder gerade deshalb muss die Frage gestellt werden, inwiefern hier zu „einer Analyse der Verhältnisse herausgefordert wird“ oder ob diese nicht doch nur „in die enge Bahn einer wohlfeilen Metapher gelenkt werden“⁶¹.



Abb. 1: Hans Haacke, Germania, 1993

The Red Pavillon - Der russische Beitrag

Im russischen Pavillon inszenierte der aus der Ukraine stammende und in New York lebende Künstler Ilja Kabakow einen Beitrag, der dem deutschen artverwandt war. Während im Inneren des russischen Pavillons, der von einem Bretterzaun umgeben war, eine Umbausituation aufgebaut war, präsentierte sich dem Besucher hinter dem Pavillon

⁶⁰ vgl. Haacke 1993, S. 14f; Grasskamp 1993, S. 41 u. 44

⁶¹ Hübl 1993, S. 238

ein kleiner, rosaroter Sowjet-Pavillon. Auf ihm sind Hammer und Sichel, rote Sterne, Festparolen, Flaggen und in der Mitte das Wappen der Sowjetunion angebracht und aus Lautsprechern, die an einem aus dem Pavillon ragenden Metallmast befestigt sind, tönt das Phonoprogramm der Parade auf dem Roten Platz anlässlich des Ersten Mai.⁶² Der ehemals sowjetische Pavillon in dem Kabakow nun die russische Föderation vertreten soll, bleibt leer, ja befindet sich sogar in dem unaufgeräumten Zustand einer Baustelle mit all den dort zu findenden Gegenständen, während sich dem Besucher, hat er die Baustelle einmal durchquert, der Blick auf den kleinen, rosa Sowjet-Pavillon vor der idyllischen Aussicht auf das Mittelmeer eröffnet. Nachdem der düstere, dreckige Russland-Pavillon durchschritten ist, eröffnet sich ein sentimental-kitschiger bis lächerlicher, aber jedenfalls festlicher Blick auf die Sowjetvergangenheit.

Der russische Beitrag ist also ganz ähnlich konzipiert wie der deutsche: beide Inszenierungen „sind als Abbilder eines halbzerstörten oder erst im Aufbau begriffenen Totalitarismus“⁶³ gestaltet. Beide unternehmen in ihrer Installation einen Angriff auf die Pavillonarchitektur und beide verwenden unverkennbare ideologische Symbole. Auch in der Klischeehaftigkeit der gewählten Mittel, deren unmissverständliche nationale Zuordenbarkeit, entsprechen sich die Beiträge. Sowohl die Sowjet-Symbole im russischen Pavillon als auch die Hitler-Fotografie und die D-Mark lassen sich unschwer politisch und geografisch zuordnen. Trotz den wesentlichen Unterschieden, die sich sowohl ästhetisch als auch in ihrer Aussage zwischen den beiden Beiträgen feststellen lassen, bedienen sich beide einer ähnlichen Vorgehensweise. Der Einsatz eindeutig zuordenbarer Länderklischees lässt sich folglich als effektives Mittel einer kritischen Reflexion zur Biennale bzw. nationaler Repräsentation im Allgemeinen erkennen.

Auch im österreichischen Pavillon findet unter Peter Weibel als Kommissar und mit den Künstlern Gerwald Rockenschau, Christian Philipp Müller und Andrea Fraser eine kritische Auseinandersetzung im Spannungsfeld zwischen nationaler Repräsentation und zeitgenössischer, globaler Kunst statt. Diesem widmet sich Kapitel 4 dieser Arbeit.

⁶² Kabakov 1994, S. 21

⁶³ Groys 1994, S. 83



Abb. 2: Ilja Kabakov, Installation für den russischen Pavillon

Länderbeiträge nach 1993

Nach der Biennale von 1993, in der sich Reflexionen zur Biennale und ihrer charakteristischen Elemente in auffällig vielen Beiträgen manifestierten, war eine derartige Auseinandersetzung in dieser Dichte auf keiner der folgenden Biennalen mehr zu finden. Trotzdem blieb der Pavillon bzw. die Veranstaltung auch für die folgenden Beiträge zentraler Ausgangspunkt und zum Teil auch wesentlicher Inhalt vieler Beiträge.⁶⁴ Während sich vor allem die Beiträge der Länder, deren Pavillons sich in den Giardini befinden nach wie vor stark mit den Bedeutungszusammenhängen von Architektur und Veranstaltung auseinandersetzten, so finden sich in den immer zahlreicher werdenden, über die Stadt verteilten Pavillons nun auch immer öfter Beiträge, in denen eine Reflexion über die jeweilige Nation stattfinden kann, ohne dass auf eine übermächtige Bedeutung der Architektur Rücksicht genommen werden müsste. Der Bedeutungsrahmen der Veranstaltung, also vor allem die Funktion der Künstler als Repräsentanten einer Nation, bleibt zwar auch für diese Beiträge bestehen, der übermächtige Rahmen der Architektur

⁶⁴ vgl. Diers 2007, S. 42ff; Für den deutschen Beitrag bis 2007 stellt dies Diers in seinem Aufsatz anschaulich dar.

hingegen fällt weg. Gerade aus dieser neuen Situation, in der zwar die seltsame Rolle des Künstlers als Repräsentant eines Staates bestehen bleibt, er aber nicht in erster Linie auf die besondere Situation des Ausstellungsraumes Rücksicht zu nehmen hat, entstehen seither zahlreiche interessante künstlerische Auseinandersetzungen mit den jeweiligen Nationen. Künstler aus den neu gegründeten Demokratien Europas und Asiens schaffen hier oft spannende und differenzierte Annäherungen an den Zustand des jeweiligen Landes.

Der russische Pavillon von 1995 stellt, obwohl auch in dem traditionsreichen Gebäude in den Giardini, eine derartige Annäherung an den Zustand der Nation dar. Die Gruppe um den Kurator Viktor Misiano, bestehend aus den Künstlern Dimitri Gutow und Wadim Fischkin sowie dem Architekten Jewgeni Ass, versuchten in ihrem Beitrag *Reason is Something the World Must Obtain Weather it Wants to or Not* eine künstlerische Annäherung an das „neue“ Russland zu finden. Der Beitrag, der sich im Kern mit der Christi Erlöserkirche und der Folgebauten bzw. der Geschichte dieses Baugrunds als Symbol für die Deformationen Russlands im 20. Jahrhundert beschäftigte, war ein Versuch, sich mit den Problematiken der Identitätsfindung sowie der nationalen Repräsentation in einem neuen Staat auseinanderzusetzen. Daneben war es ein erklärtes Ziel, nicht nur an der zeitgenössischen westlichen Kunst zu partizipieren, die in Russland lange vernachlässigt worden war, sondern mit Hilfe der russischen Kunst der Neunzigerjahre eine neue Identität auch nach innen sichtbar werden zu lassen. Dieser Beitrag sollte, anders als Kabakovs ironische Umbauinszenierung, das Ende einer Transformation Russlands repräsentieren und mit Hilfe einer jüngeren Künstlergeneration Aussagen über die Identität des neuen Staates treffen.⁶⁵

Diese Vorgehensweise, in einer durchaus kritischen Auseinandersetzung der Künstler mit der zu repräsentierenden Nation sowohl einen Beitrag zur Identitätsfindung zu leisten, als auch an der internationalen zeitgenössischen Kunst zu partizipieren, lässt sich in den Beiträgen von Ländern in bzw. kurz nach einem Umstrukturierungsprozess, wie er in Russland stattgefunden hatte, immer wieder finden. Ähnlichen Strategien folgt z.B. der Beitrag von Bosnien-Herzegowina 2002⁶⁶ oder der Beitrag im zentralasiatischen Pavillon 2005⁶⁷. Sowohl aus den künstlerischen Arbeiten, die in diesen Beiträgen präsentiert wurden, als auch aus den Begleittexten der offiziellen Biennale Kataloge gehen die Suche nach einer kulturellen Identität und der Wille, sich auf der Landkarte der zeitgenössischen

⁶⁵ vgl. Frimmel 2007, S. 172-180

⁶⁶ vgl. Bonami 2003, S. 512f

⁶⁷ vgl. Masiano 2005, S. 138ff

Kunst Gehör zu verschaffen, als wesentliche Ziele hervor. Zumindest im Falle des Pavillon der *Central Asia Academy Of Art* (2005) rührt diese Ähnlichkeit der zentralen Anliegen mit denen des russischen Pavillons von 1995 nicht von ungefähr: mit Viktor Misiano war hier derselbe Kurator wie zehn Jahre zuvor im russischen Pavillon verantwortlich.⁶⁸ Auch im ukrainischen Pavillon von 2007⁶⁹ wird nach einem vergleichbaren Prinzip vorgegangen, denn obwohl neben den ukrainischen Künstlern auch Amerikaner, Briten und Deutsche vertreten waren, war der inhaltliche Fokus weitgehend auf die Ukraine gerichtet.

Ähnlich wie im österreichischen Pavillon von 1993 werden auch immer wieder Künstler als Repräsentanten eines Landes eingeladen, die der jeweiligen Nation nicht angehören, wie dies neben dem ukrainischen Pavillon 2003 auch im holländischen Pavillon geschah.⁷⁰ Anders als im österreichischen Beitrag wollen aber weder der holländische, noch der ukrainische Pavillon nationale Repräsentation auf der Biennale dekonstruieren, sondern es geht beiden um eine künstlerische Erforschung des jeweiligen Landes, auch wenn sich diese im Falle Hollands vor allem mit den Chancen und Problemen einer multiethnischen Gesellschaft wie der holländischen und einer globalisierten Welt beschäftigen. Fragen von Transnationalität scheinen somit nach wie vor von Aktualität für zahlreiche Biennalebeiträge zu sein.

Auch der spanische Beitrag von 2003 ist eine weitere plakative aber weithin beachtete Variation einer kritischen Reflexion über die Bedeutungszusammenhänge der Biennale von Venedig als Bühne nationaler Repräsentation. Der spanische Künstler Santiago Sierra ließ den Eingang des Pavillons vermauern, so dass die Besucher den Pavillon nur über eine Hintertür und unter Vorlage eines spanischen Passes betreten konnten.

Die Strategie eine Nation durch einen einzelnen, ausländischen Künstler vertreten zu lassen, wie es z.B. 1993 im ungarischen Pavillon mit Joseph Kosuth sowie im selben Jahr mit Luise Bourgoise im U.S. amerikanischen oder 2009 im deutschen mit Liam Gillick praktiziert wurde, kann den Bedeutungsrahmen nationaler Repräsentation letztlich aber nicht aufheben sondern lediglich erweitern. Gerade diese Beiträge machen bei aller öffentlich an ihnen geübten Kritik deutlich, wie bedeutungsvoll dieser Rahmen für die künstlerischen Beiträge ist: Die Repräsentation einer Nation durch einen Staatsangehörigen

⁶⁸ vgl. ebd.

⁶⁹ vgl. Kunstforum 2007, S. 314f

⁷⁰ vgl. Bonami 2003, S. 562; sowie: Kunstforum 2003, S. 231

einer anderen Nation mag zwar immer noch irritieren, doch letztlich wird die jeweilige Präsentation unmissverständlich als die der jeweiligen Nation wahrgenommen.

Zu diesem Schluss gibt der Umgang der deutschen Presse mit dem deutschen Beitrag von 2009 Anlass. Der nationale Bezug oder gar nationale Eigenheiten des Künstlers spielen hier kaum eine Rolle, im Gegenteil, die Entscheidung einen Künstler einer anderen Nationalität auszustellen wird als symbolische Aufhebung nationaler Bedingtheit meist positiv bewertet. Dass der Beitrag auch ohne Beteiligung eines deutschen Künstlers als der deutsche wahrgenommen wird lässt sich aus den Besprechungen trotzdem schließen. So wird etwa in einem Artikel der *ZEIT online* die Entscheidung, Liam Gillick den deutschen Pavillon bespielen zu lassen, schon im Vorspann als richtig begrüßt, nur um gleich Bedauern über den Beitrag selbst zu äußern.⁷¹ Hätte nationale Repräsentation hier keine Bedeutung mehr, könnte sich die Besprechung auf gelungenere Beiträge konzentrieren und müsste sich nicht über den größten Teil des Artikels mit dem deutschen beschäftigen. Ähnliches findet sich in fast allen deutschen Medien die sich mit der Biennale von 2009 befassten. Eine ähnliche Wahrnehmung von Länderbeiträgen mit internationaler Beteiligung legt Claudia Gerl für den Umgang der österreichischen Presse mit dem österreichischen Beitrag von 1993 dar.⁷² Die Biennale von Venedig als Bühne internationaler Kunst- und Repräsentationspolitik scheint also auch dann noch ihre Gültigkeit zu haben, wenn nationale Grenzen in der Künstlerauswahl aufgehoben sind.

⁷¹ <http://www.zeit.de/online/2009/24/biennale-deutscher-pavillon> (15.4.2010)

⁷² vgl. Gerl 2000, S. 99

3. Österreich in Venedig

Die österreichischen Beiträge aus den beiden ersten Jahrzehnten der Biennale von Venedig haben für die in dieser Arbeit besprochenen Beiträge nur wenig Relevanz und wurden im Wesentlichen bereits in den vorhergehenden Kapiteln angeführt. Neben den politischen Umständen der Gründungsgeschichte des österreichischen Pavillons, wie sie bereits beschrieben wurde, kann höchstens dem 1910 von Gustav Klimt gestalteten Raum im Hauptpavillon eine weiterreichende Relevanz für das kulturelle Selbstbild Österreichs zugesprochen werden. Wie aus Robert Flecks Darstellung hervorgeht, gelang Klimt mit diesem Ausstellungsraum, der sich mit seinen weißen Wänden und der modernen Hängung von relativ wenigen Gemälden auf einer Horizontlinie stark von den damals üblichen, dunklen und überfüllten Ausstellungsräumen unterschied, die Ablösung vom 19. Jahrhundert.⁷³ Ob Gustav Klimt damit tatsächlich der erste „white cube“ in der Geschichte der internationalen Kunstausstellungen gelungen ist⁷⁴, ist für unsere Betrachtungen weniger relevant als der Erfolg, den Gustav Klimt damit in Venedig hatte. Als wesentlichen Vertreter des Wiener Jugendstils sollte sich Klimt tief in das kulturelle Selbstverständnis Österreichs einprägen und dieses für eine lange Zeit bestimmen.

Eine ähnliche Bedeutung für das kulturelle Selbstverständnis Österreichs ergibt sich auch aus der Figur des Pavillon Architekten und späteren Biennale Kommissars Josef Hoffmann, der in beiden Funktionen das Bild internationaler Österreich-Repräsentation über mehrere Jahrzehnte hinweg prägte. Hier soll also vor allem die Bedeutung und Entstehungsgeschichte des österreichischen Pavillons, die Rolle seines Architekten sowie die Rezeptionsgeschichte des Pavillons dargelegt werden, was auch für die später zu behandelnden Beiträge von 1993 und 2005 von großer Relevanz ist.

Entstehung und Architektur des Biennale Pavillons

Die Entstehungsgeschichte des österreichischen Pavillons ist in einigen Arbeiten und Aufsätzen zu diesem Thema umfangreich dokumentiert und soll hier nur in groben Zügen

⁷³ vgl. Fleck 2008, S. 64-79

⁷⁴ ebd., S. 68

dargestellt werden.⁷⁵ Vor allem die Realisierung des Projekts unter dem Einfluss des Strebens nach kultureller Selbstdarstellung der autoritären Regierung 1934 wird für die späteren Beiträge in den 1990ern und 2000ern noch einmal relevant werden. Zudem sind in diesem Zusammenhang auch die architektonische Formensprache sowie die Rolle des Architekten Josef Hoffmanns in der Planung und Realisierung des Pavillons kurz zu umreißen.

Ein Pavillon für Österreich

Nachdem die Hoheit über kulturpolitische Belange im österreichisch-ungarischen Ausgleich 1867 Ungarn zugesprochen wurde, waren auch die österreichisch-ungarischen Beiträge ungarisch dominiert. Es verwundert so auch nicht weiter, dass Ungarn bereits 1909 einen eigenen Pavillon errichten konnte, während die übrigen Künstler der Monarchie nach wie vor in den internationalen Räumen des Hauptpavillons ausstellten. Auf Grund dieser Situation, aber auch als Reaktion auf die gezielte Förderung nationalistischer Gefühle durch die venezianische Biennaleleitung sowie „irredentistische Bestrebungen“⁷⁶ wurden spätestens ab 1910, als triestiner Künstler von der Biennale Veranstaltung gezielt bevorzugt worden waren, Forderungen nach einem eigenen österreichischen Pavillon laut. Die triestiner Künstler bekamen 1910 eine Abteilung im italienischen Saal, in dem sich die italienischen Regionen mit ihren Künstler präsentierten, statt dass sie mit den anderen österreichischen Künstlern in den internationalen Sälen auftraten. Diese Vorgehensweise führte zu diplomatischen Verstimmungen zwischen Österreich und Italien bzw. der Biennale Organisation.⁷⁷ Vor allem die österreichischen Kommissare verfolgten daraufhin das Ziel, 1914 in einem eigenen Pavillon auszustellen, zumal auch von Seiten der Biennaleleitung aus Platzmangel Druck auf diese ausgeübt wurde. So kam es 1912 zur Entscheidung, einen eigenen Pavillon zu errichten, wofür Josef Hoffmann 1913 auch ein Projekt lieferte.⁷⁸ Über dessen Realisierung herrschte allerdings Unklarheit, worauf erst im Mai 1914 der Entschluss gefasst wurde, den Pavillon zu errichten. Auf Grund des Kriegsausbruchs konnte auch diese Realisierung nicht mehr

⁷⁵ Da sich die Darstellungen hier weitgehend auf die verwendete Literatur von Felicia Riess und Hansjörg Platter beziehen, wird diese in weiterer Folge nur in Ausnahmefällen zitiert.

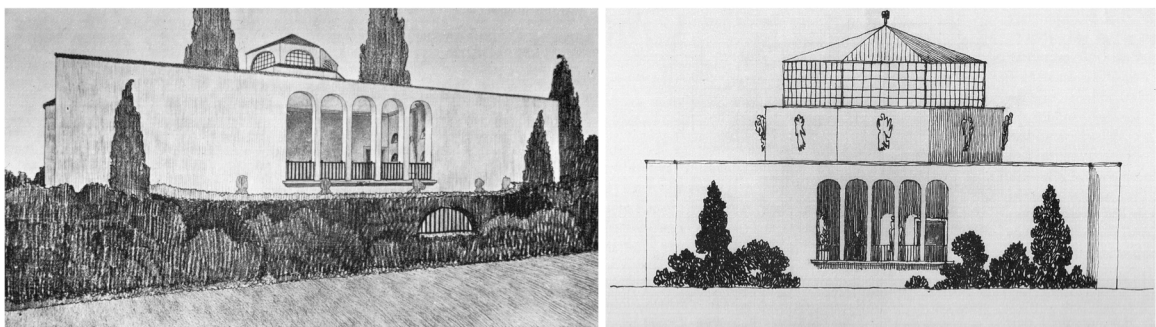
⁷⁶ vgl. Plattner 1984, S. 62

⁷⁷ vgl. Aigner 2009, S. 24; Plattner 1984, S. 62

⁷⁸ vgl. Plattner 1984, S. 62; Wie Hoffmann zu diesem Auftrag kam ist laut Plattner (S. 68) nicht bekannt und lässt sich auch anhand der übrigen verwendeten Literatur nicht rekonstruieren.

durchgeführt werden.

Auch in den Jahren nach dem Krieg, als die Biennale 1920 ihren Betrieb wieder aufnahm und Österreich ab 1922 wieder, wenn auch unregelmäßig mit einigen Künstlern vertreten war, fehlten sowohl der politische Wille, als auch die nötigen Finanzmittel für eine Realisierung des Pavillons obwohl diese auch während dieser Zeit im Gespräch blieb. Österreich konnte 1932 im deutschen Pavillon ausstellen, da Deutschland die Teilnahme abgesagt hatte, musste sich aber schon bei der nächsten Ausgabe der Esposizione mit den alten Raumproblemen beschäftigen. Zu diesen Raumproblemen kam nach der austrofaschistischen Machtübernahme mit der Auflösung des Parlaments durch Engelbert Dollfuß 1933 auch der gestärkte Wille zur kulturellen Selbstdarstellung Österreichs. Vor diesem Hintergrund wurde die Entscheidung für einen österreichischen Pavillon 1934 sehr rasch gefällt. Nachdem die Realisierung im Jänner 1934 beschlossen worden war und sechs Architekten zum Wettbewerb geladen wurden, stand bereits am 8.2.1934 Josef Hoffmann, der bereits 1913 einen Vorschlag geliefert hatte, als Sieger fest. Im Anschluss wurde allerdings nicht Hoffmann, sondern der Architekt Robert Kramreiter⁷⁹ mit der Bauleitung beauftragt und bereits drei Monate später, am 12. Mai, konnte der Pavillon eröffnet werden. Die schnelle Durchführung des Projekts ist vor allem den guten Verhältnissen der austrofaschistischen Regierung zum faschistischen Italien zu verdanken, die mit diesem Projekt auch auf kultureller Ebene gestärkt werden sollten. Damit ist der österreichische Beitrag, vor allem aber der Pavillon, eindeutig im Zusammenhang nationaler Repräsentationsbestrebungen, kultureller Propaganda und Souveränitätsbekundungen zu sehen.



**Abb. 3: Links: Projekt Josef Hoffmanns für den Österreichischen Pavillon 1913, Galerietrakt;
Rechts: spätere, undatierte Überarbeitung des Projekts von 1913**

⁷⁹ Kramreiter war ursprünglich durch die Gesellschaft zur Förderung Österreichischer Kunst im Ausland mit dem Entwurf beauftragt worden, diesem wurde aber, nachdem auf Anraten des Architekten Clemens Holzmeister ein Wettbewerb durchgeführt worden war, Hoffmanns Entwurf vorgezogen.

Architektur und Ausstattung des österreichischen Pavillon und seine Rezeption

Der österreichische Pavillon ist auf dem erweiterten Biennalegelände auf der Insel *St. Elena* angesiedelt. Dort befinden sich neben dem österreichischen Pavillon der *Padiglone Venezia* (1932), ein Gebäudekomplex der u.a. Jugoslawien, Polen und Ägypten beherbergt, sowie der griechische Pavillon (auch seit 1934), der dem österreichischen gegenüber liegt. Seit 1964 befindet sich zwischen dem österreichischen und dem griechischen außerdem der brasilianische Pavillon. Hier angesiedelt bildet Hoffmanns Pavillon den Schluss eines Biennale Rundgangs.

Der Pavillon selbst erhebt sich mit einer Terrasse, die zu beiden Seiten über einläufige Treppen erreicht wird, vom Vorplatz. Die Anlage besteht aus zwei, symmetrisch links und rechts des monumentalen Durchgangs angeordneten, gleich großen Hauptsälen, sowie zwei zurückversetzten Nebensälen. Haupt- und Nebensäle ordnen sich U-förmig um den Hof des Pavillons an, der in Hoffmanns Plänen durch eine leicht asymmetrische Stele abgeschlossen wird. Der monumentale Durchgang verlängert die Achse des dem Pavillon vorgelagerten Parks, die durch die Anlage des *Padiglone Venezia* vorgegeben wird. Die Außenwand des Pavillons ist horizontal kanneliert und auf beiden Seiten ist in roten Großbuchstaben das Wort „AUSTRIA“ angebracht. Der monumentale Durchgang eröffnet sich seitlich durch jeweils drei, ebenso monumentale Arkaden in die Haupträume, die von einem Fensterband in 5,5m Höhe erleuchtet werden. Das schlichte Dach schließt direkt an diese Oberlichter an. Die schmucklosen, glatt verputzten Wände aller Räume sind, nachdem sie ursprünglich cremefarben gestrichen waren, heute weiß. Die Bodenbeläge sind aus schwarzen Terrazzo Platten.

Wie aus Felicia Riess Darstellung hervorgeht, stellt der flachgedeckte Pavillon keinen „im funktionalen Geist entstandenen Kubus mit zwei Kuben dahinter“⁸⁰ dar, sondern steht stärker in der Tradition Hoffmanns übriger Ausstellungsbauten. Riess vergleicht den Bau mit „einer barocken Schlossanlage, bei der Hoffmann die Seiten vertauschte und aus der vermeintlichen Rückseite des Pavillons die offizielle Schauseite machte“⁸¹, was sie anhand seines Spiels mit barocken Typologien nachvollziehbar darlegt. Unter Bezugnahme auf einen Essay Bachelards über die „Dialektik von Draußen und Drinnen“ verweist Riess hier auf die Idee der „dynamische Kontinuität“ zwischen Innen und Außen, einer Überwindung

⁸⁰ Riess 2000, S. 204

⁸¹ ebd.

von Ordnungsgrenzen, ohne diese zu negieren, der Hoffmann mit dem Portaldurchgang zu folgen scheint.⁸² Der Pavillon wird beschrieben als ein architektonisches Spiel mit den Grenzen zwischen Innen und Außen, Stütze und Last, das mit diesem monumentalen, den Blick auf den rückseitigen Hof eröffnenden Portal betrieben wird.

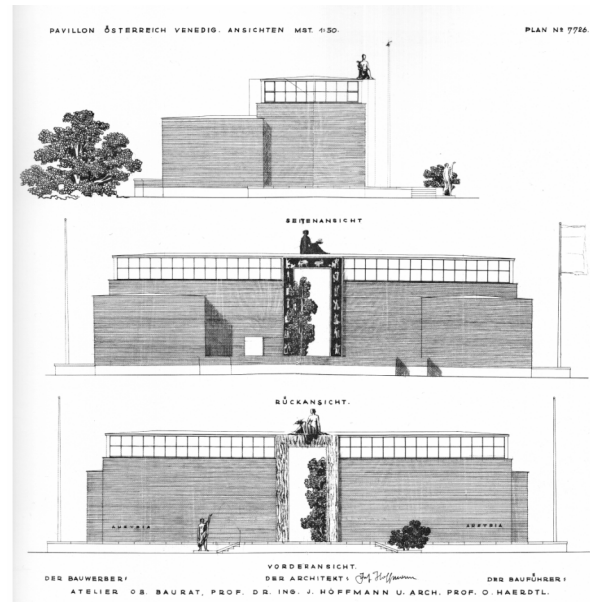


Abb. 4: Pavillon-Ansichten, 28.2.1934

Bezüglich der Deutung von Hoffmanns Verfahren, klassische Traditionen aufzugreifen verweist Riess auf zwei unterschiedliche Positionen. In der Interpretation von Michael Müller zitiert Hoffmann die Tradition der italienischen Renaissance und des Villenbaus Andrea Palladios. Hoffmanns Neuinterpretation des Villenmotivs stellt, dieser Interpretation folgend, vor allem im politischen Sinn eine Annäherung an historische Vorbilder dar. So sei „in ihm jetzt ein Verweis enthalten, der über das rein Ästhetische der Form des Pavillons das eigentlich Politische und Soziale an ihr meint: Es ist das der Villa zugrundeliegende Modell einer unverrückbaren Gesellschaftsordnung.“⁸³ Für Müller spiegelt sich also in Hoffmanns Anlehnung an Palladio eine politische Orientierung an den hierarchischen Gesellschaftsstrukturen der Renaissance. Vor allem aber ist der Pavillon dieser Interpretation zufolge ein architektonisches Symbol für die gesellschaftliche Neuordnung, die das ständestaatliche Regime im Sinn hatte.

⁸² vgl. Riess 2000, S. 205

⁸³ vgl. Müller, 1993, S. 131; auch zit. nach. Riess, 2000, S. 206

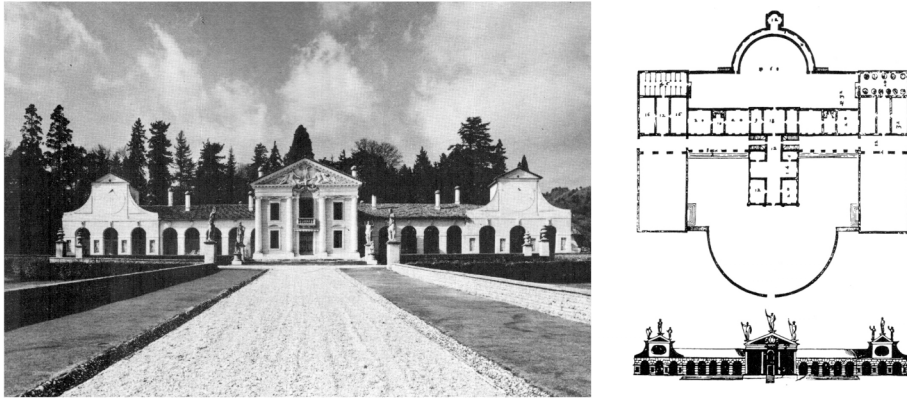


Abb. 5: Villa Barbaro, Maser (Treviso) ca. 1549; Front und Grundriß

In der zweiten, von Riess dargestellten Variante sieht Albert Müller anhand einzelner Bauelemente von Hoffmanns Pavillon eine Nähe zur faschistischen Architektur. Vor allem Hoffmanns Affinität zu barocken Triumphbögen stellen hier die markanteste Verbindung zum Repertoire des italienischen Faschismus dar. Den Zusammenhang zwischen architektonischen Details in Hoffmanns Bau und der faschistischen Kultur stellt Albert Müllers mit Hilfe von Wittgensteins Begriff der „Familienähnlichkeit“ her.⁸⁴

Beide Interpretationen stellen also eine Verbindung zwischen Hoffmanns Architektur und einer autoritären politischen Einstellung her, was Riess zumindest teilweise einschränkt. Ob diese Verbindung zu der politischen Situation Österreichs 1934 und einem autoritären Staatsapparat zulässig ist, bleibt ob Hoffmanns Verwendung gleich bleibender architektonischer Elemente, die sich durch seine ganze Karriere zieht und die eher kunsthandwerklich motiviert sei, fraglich.⁸⁵

Ähnlich bewertet Riess auch das am hofseitigen Portal angebrachte Sgraffito Ferdinand Kitts, das dreizehn Szenen aus Kunst und Kunsthandwerk darstellte. Obwohl eindeutige Parallelen zu faschistischen Darstellungen des Handwerks unverkennbar sind und etwa Weibel diese als „eine Verbeugung vor der faschistischen Staatsideologie der Zeit“⁸⁶ interpretiert, gibt Riess zu bedenken, dass dem Kunsthandwerk in Hoffmanns Karriere eine wesentliche Rolle zukommt. Diese Darstellung ist auch mit Hinblick auf vergleichbare Bildnisse in Hoffmanns Werk zumindest teilweise unter diesen werkimmanenten Tatsachen zu sehen.⁸⁷

⁸⁴ vgl. Riess, 2000, S. 207, Müller, 1993, S. 88

⁸⁵ vgl. Riess, 2000, S. 207

⁸⁶ vgl. Weibel, 1993, S. 278

⁸⁷ vgl. Riess, 2000, S. 210f

Es gibt also für den gesamten Pavillon eine aktuelle Interpretationsweise die versucht, Verbindungen zu den faschistisch-autoritären politischen Veränderungen in Österreich herzustellen, wobei diese Interpretation zumindest teilweise durch werkimmanente Kontinuitäten in Hoffmanns Formensprache eingeschränkt werden kann. Trotzdem scheint eine Nähe zu einer autoritären Geisteshaltung bzw. einer faschistischen Formensprache in Hoffmanns Pavillon nachweisbar, auch wenn sie im Detail angezweifelt und nicht immer offensichtlich bleibt. Bei einer differenzierteren Sicht auf die Bedeutung der Architektur von Hoffmanns Pavillon ist dieser keineswegs nur der „wahrscheinlich beste Pavillon in den Giardini“⁸⁸ sondern ist nach wie vor Relikt und Symbol austrofaschistischer Repräsentationspolitik. Damit ist auch anzuzweifeln, ob eine unpolitische Sicht auf den Pavillon zulässig ist, wie sie etwa Helmut Zilk als Bundesminister für Unterricht und Kunst 1984 formuliert. Zilk zufolge ist es „eine schöne Situation, die mit den politischen Zielen von 1934 nichts mehr zu tun hat, dass wir über einen fünfzig Jahre alten Ausstellungspavillon verfügen, der international zu den schönsten und baugeschichtlich bedeutsamsten gehört“⁸⁹. Zilk und auch Hollein scheinen hier die politische Symbolkraft des Pavillons, die auch über die veränderte politische Situation seit seiner Entstehung wirksam bleibt, auszublenden. Eine derart unpolitische Sicht auf Josef Hoffmann und den von ihm gestalteten österreichischen Pavillon entspricht weitgehend der üblichen Rezeption des Pavillons, bis in den Neunzigerjahren etwa im Zuge des Beitrags von 1993 auch kritischere Interpretationen hörbar werden.

Sowohl scheinbar unpolitische Interpretationen die vor allem die Modernität und Schönheit des Pavillons preisen, als auch der Versuch in Hoffmanns Bau den architektonischen Ausdruck eines autoritären Zeitgeistes und die Verbindung vor allem zum italienischen Faschismus zu sehen, sind anhand des Baus schlüssig zu argumentieren. So weist etwa Friedrich Achleitner darauf hin, dass es starke formale und ideologische Verbindungen zwischen der österreichischen Otto-Wagner-Schule und der faschistischen Architektur in Italien gibt, die auch in Hoffmanns Pavillon sichtbar werden. Die Deutung dieser Elemente müsse allerdings nicht ausschließlich auf faschistische Ideologie verweisen, sondern könnte auch im Zusammenhang mit anderen architekturgeschichtlichen Entwicklungen gedeutet werden. Achleitner verweist zwar auf politische Implikationen, die in der Architektur sichtbar werden, zweifelt aber letztlich die Existenz einer austrofaschistischen

⁸⁸ Hollein, 1984, S. 12

⁸⁹ Zilk, 1984, S. 9

Architektur an, da die Bezüge zu wenig eindeutig und deren Herkunft zu vielseitig sei.⁹⁰ Die Bedeutungsdimensionen des Pavillons sind also, anders als etwa im deutschen Pavillon, nicht ohne weiteres aus diesem ersichtlich⁹¹ und können in unterschiedliche Richtung interpretiert werden.

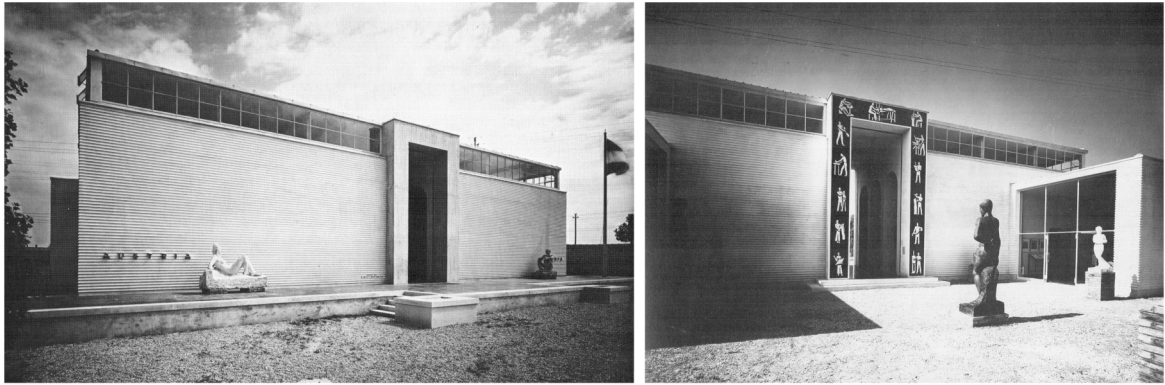


Abb 6: Der österreichische Pavillon 1934, Hauptfassade und Hofansicht

Josef Hoffmann – Architekt und Kulturfunktionär

Indem der Pavillon selbst bzw. die Interpretation seiner Architektur in den beiden Beiträgen von 1993 und 2005 zu einem wesentlichen Teil der künstlerischen Interventionen gemacht wird, ist auch die Bedeutung des Architekten Josef Hoffmann für die Beiträge nicht zu unterschätzen. Seine Figur wird zwar, abgesehen von den Texten der Begleitpublikationen, in den künstlerischen Eingriffen nicht explizit angesprochen, kann aber bei der Interpretation der Beiträge keinesfalls ausgeblendet werden. Dies gilt um so mehr, als Hoffmann nicht nur eine bedeutende Künstlerpersönlichkeit der österreichischen Moderne darstellt, sondern sich trotz laufender massiver politischer Veränderungen stets als kultureller Repräsentant und einflussreicher Kulturfunktionär Österreichs behaupten konnte. Damit steht Hoffmann als Künstler sowie als Funktionär für genau die Kontinuität in der österreichischen Kulturpolitik und in Österreichs kulturellem Selbstverständnis, die sich, wie es etwa Peter Weibel immer wieder betont, seit der k.u.k. Zeit bis weit in die 2.

⁹⁰ vgl. Achleitner 1993, S. 258ff

⁹¹ Seit dem umfassenden Umbau, den der deutsche Pavillon 1938 erfuhr, präsentiert sich dieser als archetypisches Beispiel nationalsozialistischer Architektur. Im Unterschied zum Austrofaschismus lässt sich hier ein eindeutigeres Bild einer typischen NS-Architektur zeichnen. Die Frage nach der Funktion der Pavillons als Ausstellungsbau wird jedoch auch auf Grund der vom ursprünglichen Pavillon erhaltenen Raumaufteilung und der künstlerischen Transformationen die er seit 1945 erfahren hat, weiterhin diskutiert. Vgl. Lagler 2007, S. 55

Republik fortsetzt.

Der 1870 geborene Josef Hoffmann hatte bei Karl von Hasenauer und Otto Wagner in Wien studiert und war seit 1897 Mitglied der Wiener Secession. Er wurde 1899 Professor an der Kunstgewerbeschule in Wien und gründete mit Kolo Moser und Fritz Wärndorfer 1903 die Wiener Werkstätte, wobei vor allem die in der Wiener Werkstätte praktizierte intensive Verbindung aus Kunst und Kunsthandwerk für sein gesamtes Werk charakteristisch ist.⁹² Wie Riess aufzeigt, verbindet Hoffmann in seinem künstlerischen Programm verschiedene Einflüsse wie eine Weiterentwicklung der Prinzipien der britischen Arts-and-Craft Bewegung, die Suche nach einer verbindlichen Architektursprache, die klassische Antike, südländische italienische Volksarchitektur, den Einsatz gleich bleibender Formen und Stilmittel für Innen- und Außenraumgestaltung, sowie die Erlangung eines originellen Charakters als Maßstab guter Kunst.⁹³ Diesen Prinzipien folgend erlangte Hoffmann mit den Produkten der Wiener Werkstätte rasch internationale Anerkennung und entwickelte schon bald Charakteristiken in seinem Werk, die er lange beibehalten sollte.

Als Architekt lag für Hoffmann neben der Planung von Einfamilienhäusern und Villen, wie dem Palais Stoclet in Brüssel, ein wichtiges Betätigungsfeld im Bau zahlreicher Ausstellungspavillons mit denen sich Österreich auf internationalen Ausstellungen präsentierte. Vor allem Hoffmanns Tätigkeit als Planer von Ausstellungsbauten ist sowohl für das nachhaltig wirksame Bild österreichischer Repräsentation, als auch für die späteren Biennale Beiträge von 1993 und 2005 von Bedeutung. Den ersten Ausstellungsbau errichtete Hoffmann 1908 für die Wiener Kunstschau, wo er neben der Gestaltung des Ausstellungsbaus auch mit Projektpräsentationen an der Ausstellung teilnahm. Den ersten internationalen Ausstellungsbau konnte Hoffmann dann 1911 ausführen, nachdem er den Wettbewerb um die Errichtung des österreichischen Pavillons für die *Esposizione Internazionale di Belle Arti* in Rom gewonnen hatte. Hoffmann war in Rom nicht nur für die Planung des Ausstellungsbaus, sondern auch für die Gestaltung sämtlicher Innenräume verantwortlich und zog für diese Aufgabe wieder, wie bereits in Wien 1908, Vertreter von Wiener Künstlergruppen hinzu. Für den Pavillon in Rom entwickelte Hoffmann den Typus einer Dreiflügelanlage, den er bei späteren Projekten wie etwa in Köln (1914) oder Venedig (1934) wieder aufgriff und der der Forderung der römischen Veranstaltungsleitung nach monumentalen Bauten gerecht wurde. So folgte also mit dem

⁹² vgl. Riess 2000, S. 26

⁹³ vgl. ebd., S. 26ff

Pavillon für die *Werkbundaussstellung* in Köln 1914 ein weiterer Pavillon mit dem sich Österreich international repräsentierte. Auch in der ersten Republik konnte Hoffmann seinen Erfolg als Architekt internationaler Ausstellungspavillons fortsetzen und wurde so etwa 1925 mit dem Bau des österreichischen Pavillons für die *Éxposition Internationale des Artes Décoratifs et Industriels Modernes (Art Déco)* in Paris beauftragt. Den nächsten Ausstellungsbau stellt *Das wachsende Haus* dar, das Hoffmann für die *Wiener Frühjahrsmesse* 1932 errichtete.

Darauf folgt dann bereits der österreichische Pavillon, den Hoffmann 1934 anlässlich der *XIX Biennale di Venezia* errichtet, und der Riess zufolge in mehrfacher Hinsicht eine Sonderrolle in Hoffmanns Werk einnimmt. Diese Sonderrolle liegt in der über 20-jährigen Planungsphase, der Trennung zwischen Planung und Bauleitung, die nicht Hoffmann übertragen worden war und der Tatsache, dass der Pavillon nicht nur nach wie vor erhalten ist, sondern auch in seiner ursprünglichen Funktion genutzt wird.⁹⁴ Nachdem Hoffmann bereits 1913 einen Plan für einen österreichischen Pavillon in Venedig erstellt hatte, dieser aber zuerst wegen Finanzierungsunklarheiten und dann wegen des Kriegsausbruchs nicht realisiert werden konnte, dauerte es bis 1934 bis ein österreichischer Pavillon realisiert wurde. Das ausgeführte Projekt weist folglich eine lange Planungsgeschichte und Parallelen zum Entwurf von 1913 sowie zu den Ausstellungspavillons von Rom und Köln auf. Mit dem Bau des österreichischen Biennale Pavillons endet auch Hoffmanns Tätigkeit als Ausstellungsarchitekt, wobei er auch während der NS-Herrschaft durchaus erfolgreich Bauprojekte durchführen konnte, wenngleich keine Ausstellungsbauten.

Vor allem mit seinen offiziellen Ausstellungsbauten steht Hoffmann für die personelle Kontinuität in der kulturellen Repräsentation des jeweiligen österreichischen Staates, die trotz massiver politischer Umbrüche erhalten bleibt. Diese Kontinuität setzte sich in der Person Hoffmann auch während der NS-Zeit, in der Hoffmann weiterhin als Architekt tätig war, bis in die 2. Republik fort. So wurde Hoffmann 1948 zum Kommissar des österreichischen Biennalebeitrags berufen und war damit bis 1956 wieder für die internationale künstlerische Repräsentation Österreichs verantwortlich. Ähnlich wie es sich auch für die meisten Länderbeiträge in der Zeit nach 1945 feststellen lässt, findet auch hier ein Anknüpfung an die Kunst vor 1938 statt, wobei Hoffmann etwa mit Schiele, Wotruba, Kolig, Boeckl u.a. vor allem Künstler ausstellt, deren Arbeiten bereits in der Zeit der ersten Republik und des Ständestaat in Venedig gezeigt worden waren. So lässt sich also auch in Hoffmanns Arbeit als Kommissar des österreichischen Pavillons, besonders in seiner

⁹⁴ Riess 2000, S. 198

Künstlerwahl, eine Anknüpfung an das kulturelle Selbstverständnis der Jahre vor 1938 erkennen. Hoffmann steht damit nicht nur für eine personelle Kontinuität sondern repräsentiert auch ein kulturelles Selbstbild Österreichs, das sich von der k.u.k. Monarchie bis in die 2. Republik fortsetzt. Die Wirkungsmacht dieses Selbstbildes lässt sich etwa auch bei Peter Weibel wieder finden, der noch 1995 konstatiert, dass Österreichs „kulturelle Identität von Jugendstil und Expressionismus dominiert wird“⁹⁵.

Die Bedeutung von Hoffmanns Ausstellungsbauten wird aber auch aus deren Vorbildwirkung für die anlässlich der österreichischen Teilnahmen bei den Weltausstellungen von 1935 und 1937 errichteten Pavillons ersichtlich. So diente der Typus von Hoffmanns Ausstellungsbauten etwa dem Architekten dieser beiden Pavillons, Oswald Haertl, als Vorbild, an dem er sich orientieren konnte.⁹⁶ Dies ist gerade für den Beitrag von 2005 nicht unbedeutend, als dass dieser unverkennbar Bezug auf diese beiden Weltausstellungen und die darin vollzogene Art österreichischer Selbstdarstellung nimmt.

⁹⁵ Weibel 1995, Vorwort

⁹⁶ vgl. Felber, Krasny, Rapp 2000, S. 122

4. Stellvertreter – Der österreichische Beitrag von 1993

Der Kommissar

Die Rolle, die der Kommissar in der Gestaltung des jeweiligen Länderbeitrags einnimmt, kann äußerst unterschiedlich sein und hängt, neben der Kulturpolitik des Landes, wohl auch stark mit der Person des berufenen Kommissars selbst zusammen. Während sich manche Kommissare in ihrer Funktion als Kurator des Beitrags weitgehend darauf beschränken, einen oder mehrere Künstler zu berufen, so greifen andere mit ihrer Arbeit auch wesentlich in Entwicklung und Gestaltung des Beitrags ein. Neben der Positionierung bestimmter Künstler bzw. Regionen auf der „Landkarte der Kunstwelt“ sind es vor allem inhaltliche Überlegungen, die quasi als Aufgabenstellung an die jeweiligen Künstler weitergegeben werden können. Je nach ausgeübtem Einfluss auf die Konzeption des Beitrags unterscheidet sich folglich auch die Bedeutung die der Kommissar für den Beitrag spielt.

Das Ausstellungskonzept und die Rolle Peter Weibels

Dass Peter Weibel, der Kommissar des österreichischen Beitrags von 1993, zu jenen gehört, deren Einflussnahme sich zumindest inhaltlich sehr stark in dem Beitrag niederschlägt, muss nicht nur auf Grund der von ihm verfassten Katalogtexte vermutet werden. Zum Zeitpunkt als Weibel das erste Konzept für einen möglichen, von ihm gestalteten Beitrag im österreichischen Pavillon verfasste, hatte er als Künstler, Theoretiker und auch als Kurator eine beachtliche Karriere hinter sich. Im Umkreis des Wiener Aktionismus war er bereits seit den Sechzigerjahren sowohl als Künstler als auch als Theoretiker tätig. Mit einer Ausstellung zur *österreichischen Avantgarde* gemeinsam mit Oswald Oberhuber in der Wiener *Galerie nächst St Stephan* wurde er 1976 auch erstmals kuratorisch tätig.⁹⁷ Schon auf Grund seiner Karriere, in der künstlerische, theoretische und kuratorische Arbeit niemals streng getrennt waren, war eine starke Einflussnahme auf den Inhalt des Beitrags zu erwarten. Weibel gibt mit dem Anspruch den Beitrag als Reflexion über die Biennale zu gestalten, dem Inhalt und dem missionarischen Unterton seiner Katalogtexte und nicht

⁹⁷ vgl. <http://www.peter-weibel.at/> (23.1.2010)

zuletzt dem darin angestrebten „Bruch“⁹⁸ mit der österreichischen Kulturpolitik wesentliche Aspekte des Beitrags vor. Da die gesamte Konzeption der Ausstellung und folglich auch die künstlerischen Beiträge zu einem großen Teil auf Weibels Vorarbeit basieren, ist eine Auseinandersetzung mit dieser unumgänglich.

Weibel und Österreich

Zudem lässt sich in Weibels Arbeit auch eine Auseinandersetzung mit Österreich bzw. vor allem mit der Geschichte der Kunst seit der Moderne in Österreich erkennen. Schon in sehr frühen Arbeiten, hier vor allem in seinen Texten, beschäftigt er sich intensiv mit österreichischen Kunstbewegungen wie der Wiener Gruppe und dem Wiener Aktionismus, dem er nicht nur nahe stand und an einigen Aktionen mitwirkte, sondern dessen Begriff er auch mit seinen Texten wesentlich geprägt hatte.⁹⁹ Über diese Auseinandersetzung lässt sich auch eine Beschäftigung nicht nur mit der kulturpolitischen Situation Österreichs in den Sechzigerjahren, sondern vor allem auch mit der österreichischen Moderne bis 1933 und der darauf folgenden Vertreibung großer Teile der vornehmlich jüdischen Intellektuellen und Künstler aus Österreich finden.

Bereits in seinem Katalogtext aus *Österreichs Avantgarde 1900 - 1978* lassen sich wesentliche Gedanken Weibels erkennen, die sich in den von ihm kuratierten Beiträgen im österreichischen Pavillon in den Neunzigerjahren niederschlagen. So heißt es dort, dass „die kulturgeschichte österreichs besonders gekennzeichnet von vergessen und verrat ist“ und dass „das kulturelle klima der zweiten republik dieses kontinuum von k. und k. (korrption, kachektiker, kolumnisten, kollaboration, kot, kolatschen, konfekt, kriminalität, koalition, kuratorium usw. alle k) durch seine banalität noch verschärft“¹⁰⁰ hat. Und weiter: „kultur als gedächtnis – die faschistische ära hat beide ausgelöscht. der nahtlose (sic!) übergang von der zeit der annexion in die zeit der republik ist die ursache dafür, daß die vertriebenen nicht heimkehrten.“¹⁰¹ Abschließend weist er auf eine „(verdrängte) tradition der avantgarde“¹⁰² in Österreich hin, die mit dem zitierten Katalog gestärkt werden solle.

⁹⁸ Weibel, 1993, S. 273

⁹⁹ Weibel behauptet sogar, den kunsthistorischen Begriff Aktionismus 1969 selbst eingeführt zu haben. Vgl. z.B. Weibel 1995, Vorwort

¹⁰⁰ Weibel 1976, S. 3

¹⁰¹ ebd.

¹⁰² ebd.

Neben einem Geschichtsbewusstsein und einer Haltung gegenüber der zweiten Republik, die für die Generation Weibels bezeichnend ist, formuliert er hier wesentliche Gedanken, die Weibel etwa zwanzig Jahre später, sowohl in den Texten zur Biennale als auch in anderen Texten in den Achtziger- und Neunzigerjahren noch einmal aufgreift.¹⁰³ Diese, sich wiederholende Kritik an Kontinuitäten in der österreichischen Kulturpolitik, mit der Weibel in dem Biennale Beitrag von 1993 zu brechen versucht, geht also in seinen Theorien bereits auf eine frühe Beschäftigung mit der Kunst in Österreich zurück. Wenn er in der politischen Verfolgung der Avantgarde ein Kontinuum seit dem Ende der Monarchie bis in die Sechzigerjahre sieht, so hat das auch unverkennbar mit seinen Erfahrungen rund um den Wiener Aktionismus zu tun, den er folglich, gemeinsam mit der Wiener Gruppe, als die einzigen österreichischen Anknüpfungspunkte zur präfaschistischen Avantgarde versteht.¹⁰⁴ Diese Verbindung, gemeinsam mit der Auffassung, dass bestimmte Entwicklungen in der österreichischen Kunst lange Zeit unterrepräsentiert waren bzw. 1993 immer noch sind, spiegelt sich in Folge in Weibels ganzer Ausstellungspolitik um die österreichischen Biennalebeiträge von 1993 – 1999 wieder.

Ausstellungstätigkeiten um den österreichischen Beitrag unter Peter Weibel

Neben der Ausstellung *Stellvertreter*, die 1993 im Österreich Pavillon stattfand, wurde zur selben Zeit in der Fondaco Marcello in Venedig die Ausstellung *Vertreibung der Vernunft. The Cultural Exodus from Austria*, eine Ausstellung des Österreichischen Bundesministeriums für Unterricht und Kunst unter der Schirmherrschaft der Biennale von Venedig 1993 unter dem Kommissär Peter Weibel gezeigt. Die umfangreiche Schau, samt ausführlichem Katalog befasst sich mit der Vertreibung vor allem jüdischer Künstler, Architekten, Wissenschaftlern, Journalisten und anderer Intellektueller, die in Österreich seit dem Ende der Monarchie und während der NS-Herrschaft betrieben wurde. Darin wird insbesondere auch die Teilnahme Österreichs an diesem Vorgang, der bereits im antimodernen Klima der Dreißigerjahre begonnen hat und sich während der NS-Herrschaft durch Verfolgung und Vertreibung steigerte, betont, was hier unter dem Begriff des „kulturellen Holocaust“ subsumiert wird.¹⁰⁵ Aus dem dazu erschienenen Katalog geht

¹⁰³ vgl. Weibel 1982 oder Weibel 1992

¹⁰⁴ vgl. Weibel 1992, S. 16ff; Weibel 1993, S. 280ff; Weibel 1976, S. 3

¹⁰⁵ Weibel 1993, S. 316

hervor, wie umfangreich diese Vertreibungen waren und wie tief sie in das kulturelle und wissenschaftliche Leben des Landes eingegriffen haben: Vertrieben wurden Wissenschaftler aller Sparten, also Sozialwissenschaftler, Psychoanalytiker, Rechtswissenschaftler uvm., Künstler, wie Architekten, Musiker und Komponisten, bildende Künstler, Filmemacher sowie Journalisten.¹⁰⁶ Mit dieser Ausstellung bzw. dem umfangreichen Katalog dazu wird, quasi im Zusatzprogramm zum offiziellen Biennalebeitrag auf eindrückliche Art und Weise gezeigt, wie die geistige und kulturelle Moderne Österreichs unter nationalistischen Ideologien seit den Zwanzigerjahren zerstört worden war. Diese Vertreibungen haben, gemeinsam mit einer zweiten Vertreibung der Avantgarde in den Sechzigerjahren, so kann man bei Weibel immer wieder nachlesen, ein kulturelles Vakuum in Österreich hinterlassen, das erst in den Siebzigerjahren als solches wahrgenommen worden sei.¹⁰⁷

Auch in den folgenden Jahren nutzte Peter Weibel die Plattform in Venedig, um die Ausstellungen im österreichischen Pavillon nach dieser Sicht auf die jüngere österreichische Kunstgeschichte zu gestalten. So heißt es im Katalog zum Beitrag von 1995 etwa:

„Diesmal soll die nationale Identität Österreichs von innen befragt werden, vom Standpunkt der kulturellen Politik her, von der aus Österreich selbst bestimmte Kunstformen vertreibt, ausschließt, ausgrenzt oder marginalisiert, weil es diese mit ihrer nationalen kulturellen Identität, die von Jugendstil und Expressivität dominiert wird, als nicht verträglich empfindet“¹⁰⁸

Im Vorwort des Ausstellungskatalogs von 1995 stellt er Vertreibung und Marginalisierung bestimmter Kunstformen als eine Besonderheit österreichischer Kulturpolitik dar und bringt die in seiner Ausstellung präsentierten Künstler gleichzeitig in Verbindung mit den bis 1945 vertriebenen Künstlern der österreichischen Moderne.

Auch der Beitrag von 1997, in dem Weibel die Wiener Gruppe (Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener) präsentiert, muss in Verbindung mit seinen Erkenntnissen über die Verfolgung und Vertreibung österreichischer Avantgarden

¹⁰⁶ vgl. Weibel 1993, S. 316

¹⁰⁷ ebd.; Weibel 1993, S. 273

¹⁰⁸ Weibel 1995, Vorwort

gesehen werden, weist er doch bereits 1992 und 1993 auf das Schicksal dieser Bewegung hin. So heißt es etwa:

„Immer wieder kommt es zu Konflikten mit dem offiziellen Österreich und seinen zeitgenössischen Künstlern. Immer wieder haben Kollektive und einzelne Personen radikal versucht, österreichische Bezüge zur Moderne und zur Weltkunst zu produzieren.“¹⁰⁹

In der Folge zählt er viele genau jener Künstler auf, die er in den Beiträgen von 1995 und 1997 präsentieren wird.¹¹⁰

Die unter Peter Weibel ausgerichteten Beiträge sind also zu einem großen Teil unter dieser Auffassung der österreichischen Kunstgeschichte bzw. unter der Verbindung zwischen den verschiedenen Avantgarden in Österreich zu sehen, die er sowohl auf einer künstlerischen Ebene, als auch in deren Schicksal ansiedelt. Daneben steht Weibel mit seiner wiederholten Kritik an Österreich und seiner Kulturpolitik, deren (negative) Einzigartigkeit hierbei immer wieder betont wird, in einer weiteren Tradition österreichischer Intellektueller. Hier stellt sich die Frage, ob mit einer derartigen Betonung österreichischer Einzigartigkeit nicht auch in der Kritik genau jene „nationale Rhetorik und jene hierzulande gängige österreichische Selbstwahrnehmungsfolklore“¹¹¹ bestätigt wird.

Weibel und die Nation

Zusätzlich zu Weibels Auseinandersetzung mit der speziell österreichischen Situation, hier vor allem der Vertreibung und Verfolgung der Avantgarden, findet sich in seinen Texten auch eine intensive Beschäftigung mit Fragen der Nation bzw. deren Repräsentation in der Kunst, die vor allem den Beitrag von 1993 stark geprägt haben. Man findet dort eine Beschäftigung mit der historischen Entwicklung der Nationen, deren Mechanismen sich gegenseitig abzugrenzen und deren Bestreben sich kulturell von einander zu unterscheiden, sowie eine Kritik der Ideologie des Internationalismus. So schreibt Weibel etwa über den Umgang der Moderne mit der Nation:

„Der blinde Fleck der Moderne ist der Begriff der Nation. Zur Ideologie der Moderne

¹⁰⁹ Weibel 1993, S. 280

¹¹⁰ vgl. ebd.

¹¹¹ Jöhler, Tschofen 2001, S. 190

gehört ihre proklamierte Ideologiefreiheit, ihre Unabhängigkeit von Ideologie. Zur Ideologie der modernen Kunst gehört der internationale, nationalneutrale Charakter der Kunst (...) Wegen dieser ideologischen Blindheit werden Begriffe wie Heimat, Staat, Nation in der Moderne nur als Voraussetzungen, nicht als Inhalte verstanden.“¹¹²

Er kritisiert also die Zerstörungskraft des Nationalismus, weist aber zugleich auf die terrorisierenden und kolonialisierenden Tendenzen des Internationalismus hin. Weibel zufolge „wurden und werden so sowohl im Namen des Nationalen wie des Universalen Differenzen gelöscht“¹¹³. Als Aufgabe der Kunst sieht Weibel, besonders in Bezug auf die politische Situation der Neunzigerjahre, in deren „Diskurs neue Modelle der Konvivalität vorzustellen“¹¹⁴. Vor allem der kontextuellen Kunst schreibt er die Fähigkeit zu, ein „Modell für die soziale Konstruktionen von Welt, für die künstliche Konstruktion von Wirklichkeit, also auch für die soziale Konstruktion von nationalen Identitäten“, zu zeigen. Damit könne sie „Lösungen für die Koexistenz in multi-ethnischen bzw. multi-nationalen Staaten“¹¹⁵ anbieten. Konkret:

„Das Ziel müsste daher sein, kulturelle, ethnische, nationale Identität als Variable zu definieren, die sich mit dem jeweiligen Kontext ändert.“¹¹⁶

Weibels Texte zeugen also nicht nur von einer intensiven Beschäftigung mit Österreich und seinem Umgang mit Kunst, sondern auch mit nationalistischen und internationalistischen Ideologien. Diese Auseinandersetzung schlägt sich in weiterer Folge nicht nur, wie bisher gezeigt, in der Konzeption der österreichischen Biennale-Beiträge nieder. Seine Schlüsse daraus werden, zumindest im Beitrag von 1993, zu relativ klaren inhaltlichen Aufgabestellungen an die Künstler formuliert. Letztlich will er in diesem Beitrag mit der bis dahin herrschenden Kulturpolitik, der Tradition der Vertreibung der Avantgarden, aber auch mit der für die Biennale von Venedig charakteristischen nationalen Repräsentation durch die Kunst, brechen.

Im Vorwort zum Katalog des Beitrags von 1993 wiederholt Weibel, was er bereits 1991 in einem ersten Konzept an den damaligen Bundesminister für Kunst und Unterricht, Rudolf

¹¹² Weibel 1992, S. 15

¹¹³ ebd., S. 16

¹¹⁴ ebd.

¹¹⁵ ebd.

¹¹⁶ ebd.

Scholten, formuliert hatte. Laut diesem müsse Österreich mit seinem Beitrag einen „Diskurs-Beitrag“ leisten, „der die Biennale selbst zum Thema hat“¹¹⁷. Thema des Beitrags sollten im Besonderen also sein: „Der Pavillon (seine Architektur, Geschichte und Ideologie), Österreich (die Problematik und Geschichte der nationalen Identität Österreichs am Beispiel des Pavillons) und drittens die Geschichte und Funktion der Biennale selbst.“¹¹⁸ Schon in diesem Konzept wird das Betätigungsfeld für die Künstler recht genau definiert. Für den Betrachter lässt Weibel dann in weiterer Folge noch weniger Interpretationsspielraum, in dem er die Vorgehensweisen der Künstler bzw. deren Arbeiten den Aufgabenfeldern zuordnet bzw. deren Deutung bereits im Vorwort mitliefert.¹¹⁹

Künstlerische Interventionen – die Dekonstruktion der Biennale

Stellvertreter, dem österreichischen Beitrag von 1993, geht also eine thematische Auseinandersetzung Peter Weibels mit Problemen österreichischer Kulturpolitik, nationalen Selbstverständnisses, Nationalismus und Internationalismus voraus, die bis in die Sechzigerjahre zurück reicht. Die Konzeption des Beitrags geht folglich auf eine langfristige Beschäftigung mit diesen Themen zurück, wobei es einige zentrale Erkenntnisse gibt, die für diesen und alle weiteren Beiträge unter Weibel als Kommissar maßgeblich sind:

- Österreich hat eine lange Tradition der Verfolgung, Unterdrückung und Ausgrenzung gewisser künstlerischer Avantgarden; hier gibt es einen direkten Zusammenhang zwischen Bewegungen bis 1938, der Wiener Gruppe in den Fünfzigerjahren, dem Wiener Aktionismus in den Sechzigerjahren und der Medienkunst seit den Siebzigerjahren.
- Die offizielle kulturelle Identität Österreichs wird, auch in den Neunzigerjahren von Expressionismus und Jugendstil geprägt, was mit den oben genannten Bewegungen nicht verträglich ist und was auch ihre Verfolgung erklärt.

¹¹⁷ Weibel 1993, S. 10

¹¹⁸ ebd., S.11

¹¹⁹ vgl. ebd.

- Sowohl Nationalismus als auch Internationalismus sind als Ideologien (künstlerisch) zu hinterfragen, da sie beide letztlich kolonialistische Tendenzen haben.

Diesen hier noch einmal zusammengefassten zentralen Gedanken folgen dann auch die Konzepte von Weibels Beiträgen: *Stellvertreter* (1993) stellt das bisher geläufige Konzept nationaler Repräsentation sowie die Biennale von Venedig, deren charakteristische Eigenart genau diese ist, exemplarisch in Frage, während in einer Zusatzausstellung die kulturellen Auswirkungen nationalistischen Fanatismus' in Österreich gezeigt werden. Die Ausstellungen von 1995, 1997 und 1999 sollen dann Künstler bzw. Kunstrichtungen aus Österreich in den internationalen Fokus rücken, die Weibel zufolge in Österreich zu wenig beachtet wurden. Nachdem die Problematik, die sich für Weibel aus der Diskrepanz zwischen nationaler Repräsentation und den Ansprüchen zeitgenössischer Kunst ergibt, mit *Stellvertreter* und *Vertreibung der Vernunft* 1993 symbolisch aufgelöst wurde, kann er sich in Folge konventioneller Repräsentationsstrategien bedienen. Gleichzeitig will Weibel sein Vorgehen als Kritik an der offiziellen kulturellen Selbstdarstellung Österreichs verstanden haben.¹²⁰

Österreich - Repräsentanten

Es ist für diesen Beitrag von zentraler Bedeutung, dass nicht alle der teilnehmenden Künstler österreichische Staatsangehörige sind. Diese Angehörigkeit zu einer anderen Nation hat nichts mit der Arbeit der ausgewählten Künstler zu tun, sondern findet ihren Selbstzweck darin, eine scheinbar maßgebliche Bedingung zur Teilnahme an der Biennale durch ihre Negation sichtbar zu machen und zu überwinden. Konkret heißt es bei Weibel dazu:

„Da die Transnationalität der Kunst als Kontextualisierungsstrategie per definitionem nicht national bewiesen werden kann, konnte nur ein internationales Team das Thema der Nationalität thematisieren.“¹²¹

Aus diesem Zitat geht also eindeutig hervor, dass diese Entscheidung immanent wichtig für die Darstellung wesentlicher Inhalte von Weibels Präsentation war. Erst in zweiter Linie spielte die Möglichkeit der Künstler „Nationale Identität zum Objekt ihrer

¹²⁰ vgl. Weibel 1995

¹²¹ Weibel 1993, S. 11

Betrachtung zu machen¹²², also die jeweilige künstlerische Qualifikation, eine Rolle. Wenn es in einer Analyse des Beitrags also heißt:

„Weibel aber scheint der Qualität einer künstlerischen Auseinandersetzung mit diesem Thema nicht getraut zu haben und wollte jedenfalls seine kritische Akzentuierung abgesichert wissen.¹²³“

wird hier zwar die Vorgehensweise Weibels erkannt, jedoch möglicherweise falsch interpretiert. Weibels Auswahl basiert weniger darauf, dass er dieser nicht traut, als dass genau diese wesentlich der Veranschaulichung seiner Ideen dient. Somit geht eine Kritik, die meint, dass es ausreichend gewesen wäre, Künstler auszuwählen die den inhaltlichen Kriterien best möglich entsprochen hätten und alle Fragen nach der Bedeutung der Nationalität zurückzuweisen¹²⁴, am Kern des Vorgehens vorbei. Die Nationalität steht in der Auswahl der Künstler noch vor deren Fähigkeiten, die sie für die Teilnahme qualifizieren, da genau diese Teilnahmebedingung der Nationalität im Zentrum von Weibels Kritik lag. Sein Ziel war also keineswegs, diese als bedeutungslos zu ignorieren, sondern sie durch die internationale Auswahl sichtbar zu machen.

Mit der Vorgabe Weibels, anhand welcher zentraler Elemente der Biennale die künstlerische Reflexion über diese stattfinden soll, wird der Betätigungsrahmen der Künstler auf diese Auswahl beschränkt. Dem gesamten Beitrag liegen damit Weibels Erkenntnisse über die Bedingungen der Biennale von Venedig zugrunde. Folglich findet im Beitrag selbst nicht unbedingt eine Reflexion über die Biennale bzw. deren Bedingungen statt, sondern es setzen sich die Künstler vielmehr mit wenigen, sich aus Weibels Betrachtungen ergebenden Aspekten der Veranstaltung auseinander. Obwohl diese Aspekte auch unverkennbare und charakteristische Bestandteile der Biennale von Venedig sind, muss berücksichtigt werden, dass sich die Veranstaltung nicht in diesen erschöpft und diese Auswahl nicht alle wesentlichen Bedingungen der Biennale wiedergeben kann. Die von Weibel und in weiterer Folge Andrea Fraser, Gerwald Rockenschau und Christian Philipp Müller gewählten und bearbeiteten Aspekte der Biennale repräsentieren also nicht die Veranstaltung in ihrer vollen Dimension, sondern lediglich eine als konstitutiv gewertete Auswahl einiger charakteristischer Merkmale. Dieser Auswahl, und damit dem gesamten Beitrag, liegt also eine Analyse der

¹²² ebd.

¹²³ vgl. Gerl 2000, S. 97

¹²⁴ ebd.

Veranstaltung zugrunde, die eine Reduktion auf wenige zentrale Eigenschaften ermöglicht, deren konstitutiver Charakter sich nachvollziehbar argumentieren lässt. Wenn Weibel die nationale Zugehörigkeit, das Pavillon Gebäude, das repräsentierte Land und die Biennale selbst zu den wesentlichen Komponenten der Veranstaltung erklärt und damit zum Thema seines Beitrags macht, fallen in dieser Vereinfachung der Verhältnisse unweigerlich andere wesentliche, wenngleich weniger offensichtliche Elemente der Veranstaltung weg.

Gerwald Rockenschaub – Laufgerüst im Hoffmann-Pavillon

In Gerwald Rockenschaubs Arbeit wird die Architektur des Pavillons selbst zum zentralen Thema, indem das Raumempfinden radikal verändert wird. Rockenschaubs Installation, ein Laufgerüst aus stählernen, grau lackierten Standardregalelementen mit 1m Breite, führt in 4,5m Höhe durch die beiden Haupträume des Pavillons. Vom Aufgang im linken Hauptraum setzt es sich, den Innenwänden folgend, durch die beiden Torbogen und den Mittelgang in den rechten Hauptraum fort, wo sich der Abgang befindet. In dieser direkten Bezugnahme auf den 1934 nach Plänen von Josef Hoffmann errichteten Pavillon macht Rockenschaub die Architektur des Pavillons selbst zum Thema seines Beitrags. Der Rundgang eröffnet den Besuchern einen Blick durch das die beiden Haupträume in 5,5m Höhe umlaufende Fensterband und verändert die Wahrnehmung des Pavillons dadurch erheblich. Von der erhöhten Position aus eröffnet sich der Blick aus dem Raum auf Vor- und Innenhof sowie auf den die Giardini trennenden Kanal und die dahinter liegenden Pavillons.



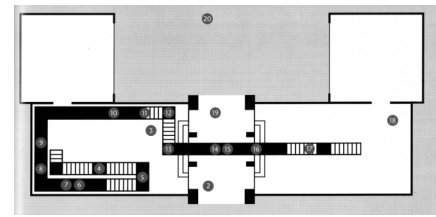
Abb. 7: Gerwald Rockenschaubs Laufgerüst im österreichischen Pavillon, 1993



Abb. 8: Wehrgänge



Abb. 9: Laufgerüst-Plan



Die Installation greift wesentlich in das architektonische Konzept des Pavillons ein, indem sie „von innen heraus bestehende Grenzen tatsächlich in Frage stellt“¹²⁵. Die Grenzen des Innenraums werden durch die erhöhte Position der Betrachter aufgehoben, die Funktion des Raumes grundsätzlich verändert. Rockenschaubs Intervention erweitert damit auch Hoffmanns architektonisches Spiel der Übergänge zwischen Innen- und Außenraum, das in dem monumentalen Torbogen, der den Blick durch der Pavillon eröffnet, am deutlichsten sichtbar wird¹²⁶, um eine weitere Dimension im Vertikalen. Der Rundgang auf dem Gerüst eröffnet einen Blick aus dem Oberlicht und damit auch symbolisch von österreichischem Terrain auf das umliegende „Ausland“. Das Laufgerüst, das dem Besucher des österreichischen Pavillons also den Blick auf die Außenwelt eröffnet, macht gleichzeitig den hermetischen, festungshaften Charakter des Baus sichtbar. Während das Umfeld frei einsichtbar wird, bleibt der Besucher des österreichischen Pavillons in seiner privilegierten erhöhten Position hinter den Mauern des Pavillons geschützt. In dem er Hoffmanns Spiel der „dynamischen Kontinuität“ von Innen und Außen¹²⁷ in der vertikalen Erweiterung mitspielt, löst Rockenschaub dieses auf und legt damit Funktionsweisen der Architektur offen. Vor allem aber lässt er in der Anlage des Laufgerüsts als Wehrgang den Pavillon als Festung erscheinen, was vor allem in Richtung Michael Müllers Interpretation des österreichischen Pavillons im Begleitkatalog zu deuten ist. Die Inszenierung des Pavillons als Festung lässt das bei Müller formulierte, dem Pavillon zugrunde liegende Konzept der Palladio Villa und den sich darin äußernden Ordnungsbegriff¹²⁸, spürbar werden. Auf subtile Weise wird hier also nicht nur das architektonische Prinzip aufgelöst, sondern vor allem die ihm laut Michael Müllers Katalogtext zugrunde liegende Geisteshaltung sichtbar gemacht.

¹²⁵ Riess 2000, S. 274

¹²⁶ vgl. Riess 2000, S. 205

¹²⁷ ebd.

¹²⁸ vgl. Müller 1993, S. 30f

Daneben stört das eingebaute Gerüst Hoffmanns Raumkonzept beträchtlich, in dem die Betonung der Mittelachse, die sich als Sichtachse vom Vorplatz durch den Pavillon in den Hof fortsetzt, durchtrennt wird. Während Rockenschaub also mit dem Laufgerüst Hoffmanns architektonisches Spiel mitspielt und dadurch zu entlarven versucht, stört er dieses hier beträchtlich. Wie wichtig gerade diese Mittelachse für Hoffmann war, lässt sich aus einem Schreiben des Architekten anlässlich seiner Unzufriedenheit mit der Ausführung des Pavillons¹²⁹ feststellen:

„(...) der ganze Bau ist auf eine plastische Betonung der Mittelachse hin komponiert und der heutige unvollendete Zustand muß auf die Dauer unerklärlich erscheinen.“¹³⁰

Hieraus lässt sich eine massive Störung durch Rockenschaubs subtilen Eingriff ableiten. Damit stört Rockenschaub auf den ersten Blick nicht nur Hoffmanns Architektur, sondern scheinbar auch seinen eigenen entlarvenden Eingriff. Gerade dem Verhältnis aus der Übernahme hoffmannscher Prinzipien, deren Übertreibung und deren Störung verleihen der Installation aber letztlich die subversiven Qualitäten und die Spannung, indem es keine allzu eindeutigen Schlüsse zulässt.

Auch die Materialität von Rockenschaubs Installation lässt dieses Spiel aus Annäherung und Kontrast zu Hoffmanns Bau erkennen. Das profane Material, die unbearbeiteten Standardelemente aus dem Gerüstbau, stehen hier nicht nur in Kontrast mit der repräsentativen Architektur, sondern es spiegelt sich in ihm auch eine Gegenposition zu Hoffmanns gesamtem Werk. Bedenkt man die zentrale Bedeutung „des Ausgleichs der Kunstgattungen und des Anspruchs auf Materialgerechtigkeit“¹³¹ der Wiener Werkstätte, deren Gründungsmitglied Hoffmann 1903 war, und die große Bedeutung, die Hoffmann dem Kunsthandwerk auch in weiterer Folge zukommen lassen hat, so stellen die industriell gefertigten Standardteile, die Rockenschaub hier zum Einsatz bringt, einen groben Kontrast dazu dar. Mit dem Einsatz industriell gefertigter Massenware findet also auch ein symbolischer Angriff, nicht nur auf den Pavillon, sondern mit der Wiener Werkstätte auch auf eine österreichische Institution, statt. Hier wird mit künstlerischen Mitteln eine

¹²⁹ vgl. Plattner 1984, S. 64ff; Hoffmann hatte 1934 zwar den Wettbewerb gewonnen und es wurde sein Entwurf realisiert, mit der Bauleitung wurde allerdings Robert Kramreiter beauftragt.

¹³⁰ Hoffmann 1936 zit. n. Plattner 1984, S. 67

¹³¹ Riess 2000, S. 41

Tradition der Kritik am „Anachronismus der Wiener Werkstätte“¹³² fortgesetzt und gleichzeitig auf eine andere, Hoffmann gegenläufige Moderne im Umfeld von Adolf Loos verwiesen, die die Schönheit industriell gefertigter Produkte der verschnörkelten Edeldarbeit der Wiener Werkstätte vorzog.¹³³ Die Verwendung industriell gefertigter, normierter Bauelemente verweist also auf eine andere, Hoffmann widersprechende Strömung der Moderne. Gemeinsam mit der Inszenierung des Pavillons als Wehrgang, karikiert sie Hoffmanns Affinität zu den mittelalterlichen Bauhütten, die er als „die idealste Form einer Bauschule“¹³⁴ betrachtet. So sieht Hoffmann etwa auch „grenzenloses Unheil, welches die schlechte Massenproduktion (...) auf kunstgewerblichem Gebiete verursacht hat“¹³⁵, das sich hier in Form von Rockenschauhs Installation mitten in seinem Pavillon eingenistet zu haben scheint.

Die Bedeutung, die das Kunsthandwerk in Hoffmanns Werk einnimmt, erkennt Felicia Riess dann folglich auch in dem Wandgemälde von Ferdinand Kitt, das das hofseitige Portal bis 1956 mit Darstellungen des Kunsthandwerks geschmückt hatte. Während Riess dieses Sgraffito neben politischen Implikationen vor allem auf Hoffmanns traditionelle Affinität zum Kunsthandwerk bezieht¹³⁶, sieht Peter Weibel 1993 darin eine „Verbeugung vor der faschistischen Staatsideologie der Zeit“¹³⁷. Die Installation versucht also nicht nur in ihrem Spiel mit der Architektur deren behauptete Funktion offen zu legen, sondern tritt in ihrer Materialität auch in offenen Kontrast zur edlen, repräsentativen Materialität des Pavillons und zu Grundlagen Hoffmanns künstlerischer Überzeugung und steht damit in Verbindung mit Weibels Interpretation baulicher Elemente und deren politischer Implikation. Neben dem Kontrast, den das industriell gefertigte Material also zu Hoffmanns Auffassungen darstellen muss, besteht hier aber auch eine formale Nähe zur Schlichtheit des Baus.

¹³² Riess 2000, S. 44ff; Riess verweist hier sowohl auf eine frühe Kritik an Exklusivität der Wiener Werkstätte als auch auf Autoren wie Friedrich Achleitner und Werner Hofmann, die diese kritische Interpretation in jüngerer Zeit wieder aufgenommen hatten.

¹³³ vgl. Marilaun 1920, S. 44; zit. nach Riess 2000, S. 44

¹³⁴ Hoffmann 1924, zit. nach Riess 2000, S. 42

¹³⁵ Hoffmann 1904, zit. nach Wunberg 1981, S. 554

¹³⁶ vgl. Riess 2000, S. 210f

¹³⁷ Weibel 1993, S. 278

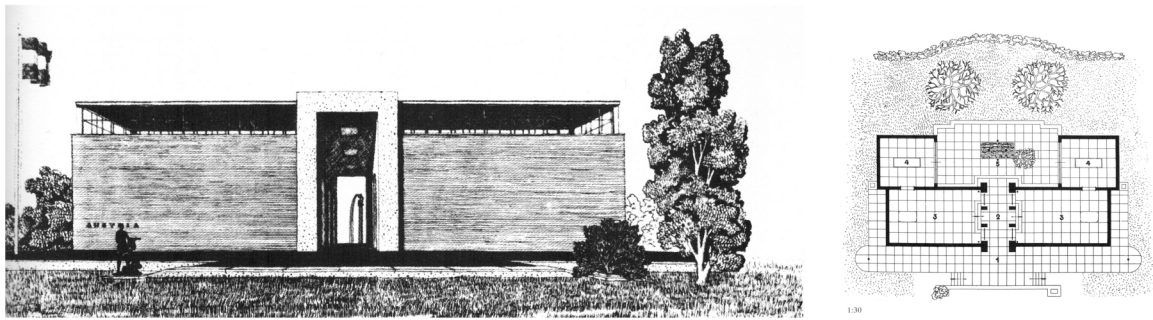


Abb. 10: Wettbewerbsprojekt von Josef Hoffmann, perspektivische Ansicht und Grundriss

Der Charakter einer Lagerhalle, den der schlichte, weiße Innenraum des Pavillons durch die Regalelemente erhält, kann als weiterer ironisierender Kommentar auf die klassische Architektur der Repräsentationsräume verstanden werden. Der zur Repräsentation errichtete Ausstellungsraum, der Schauraum, erhält hier den Charakter gerade der Räume, die dem Besucher üblicherweise verborgen bleiben.

Zusätzlich zur Installation im Inneren des Pavillons entwirft Rockenschaub eine neue Fahne für den österreichischen Pavillon. Auch diese Fahne, bestehend aus zwei rot lackierten Lochblechen, die eine Leerstelle rahmen (rot-weiß-rot), ist als Spiel mit den Bedingungen und Symbolen nationaler Repräsentation zu verstehen. Anders als der Installation im Inneren fehlt dieser aber die Subtilität des Spiels mit der Architektur und so stellt sie eine vergleichsweise banale Dekonstruktion nationaler Symbole dar.

Der Pavillon als Betrachtungsobjekt

Mit Rockenschaubs subtilem Eingriff wird die repräsentative Architektur des Pavillons also empfindlich gestört. Der Pavillon selbst wird nicht nur zum wesentlichen Teil des Kunstwerks erhoben, sondern auch in den Fokus einer Reflexion über die Bedingungen nationaler Repräsentation gerückt.¹³⁸ Der Beitrag stellt den für den österreichischen Pavillon bis dahin größten Angriff auf dieses Monument moderner österreichischer Ausstellungsarchitektur dar. Gleichzeitig steht er aber in einer Tradition von Länderbeiträgen, die anhand von Eingriffen in die Pavillonarchitektur diese samt ihrer symbolischen und historischen Bedeutung zum Inhalt des Beitrags gemacht haben. Anders als etwa im deutschen Pavillon war das Pavillongebäude weder für die österreichischen

¹³⁸ vgl. Weibel 1993, S. 10f

Künstler, noch für die österreichische Kritik ein „provokatives Relikt“¹³⁹, das sich für die künstlerische Reflexion anbieten würde. Angesichts der Entstehungsgeschichte des Pavillons und der Rolle Hoffmanns als österreichischer „Vorzeigearchitekt“ muss dies dann doch verwundern. Dabei würde die Architektur des Pavillons selbst genügend Anlass für eine Reflexion über diesen und die Bedingungen der Veranstaltung geben, zumal die Nähe zur faschistischen Formensprache und autoritären Ideologien bzw. Herrschaftsansprüchen¹⁴⁰ in der Architektur und der Dekoration des Pavillon manifestiert zu sein scheinen. Wenn sich etwa im Beitrag von 1972, bei dem Oswald Oberhuber und Hans Hollein ausgestellt hatten, solche Bezüge auf die Architektur erkennen lassen, stellt dies eher eine Ausnahme dar. Zudem nehmen auch diese wenigen, hierfür relevanten Beiträge kaum auf die politischen Dimensionen des Bedeutungsrahmens des Pavillons Rücksicht.

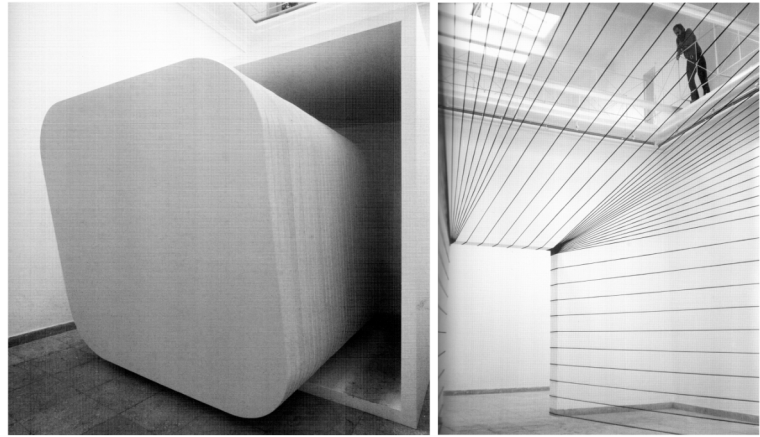
Im österreichischen Pavillon sind derartige Bezugnahmen also selten, stellen in anderen Pavillons aber seit den Sechzigerjahren eine durchaus gängige, sich in unterschiedlichen Formen manifestierende Strategie dar. Vor allem der deutsche Pavillon, in dem ortsspezifische Beiträge eine längere Tradition und Kontinuität besitzen, kann hier als Referenz herangezogen werden. Ortsbezüge haben im deutschen Pavillon mit seiner monumentalen NS-Architektur eine Tradition seit den Raumplastiken von Norbert Krieke 1964. Analogien zu Rockenschaubs Vorgehensweise lassen sich dann vor allem im deutschen Beitrag von 1970 erkennen. So stellte hier etwa Thomas Lenk mit seiner begehbaren *Inn-Skulptur 2*, die durch den Pavillon eingeeengt schien, diesem ein Kunstwerk gegenüber, das nicht nur dank Form und Material einen Kontrast zur Architektur darstellte, sondern von dieser in seiner Ausdehnung massiv behindert war. In ähnlicher Weise griffen auch Georg Karl Pfahler, Heinz Mack und Günther Ücker dieses Programm auf, „das den Pavillon als Ort soziologischer Manifeste und politischer Stellungnahmen begriff“¹⁴¹, und nahmen in ihren Werken auf die Architektur des Pavillons Bezug bzw. stellten Kontraste dazu her. Ähnlich wie beim deutschen Beitrag von 1970 lassen sich weitere Beiträge finden, in denen massiv in den Ausstellungsraum interveniert wird, indem die politisch aufgeladene Architektur mit formalen und materiellen Mittel kontrastiert wird, wie etwa in Reiner Ruthenbecks *Doorway*, von 1976.¹⁴²

¹³⁹ Begriff wie bei Lagler 1992

¹⁴⁰ vgl. Riess, 2000, S. 205ff

¹⁴¹ Lagler 2007, S. 114

¹⁴² ebd., S. 121



**Abb. 11: Links: Thomas Lenk, Inn-Skulptur 2, 1970.
Rechts: Reiner Ruthenbeck, Doorway, 1976**

Rockenschaub folgt mit seinem Beitrag 1993 einer Strategie, die sich in ähnlicher Form bereits mehrfach bewährt hatte, in dem er der Architektur des Ausstellungsraumes eine begehbare Skulptur entgegensetzt, die die Raumwahrnehmung massiv verändert. Ähnlich wie die hier angeführten Beispiele aus dem deutschen Pavillon verzichtet auch Rockenschaub auf explizite Äußerungen und klare Bilder. Die Funktionsweise der Arbeit ergibt sich vielmehr aus der Spannung aus Anlehnung und Störung der Architektur. In dieser Herangehensweise können wesentlichen Züge der Architektur sichtbar werden, eine explizite Kritik an ihr bleibt in letzter Konsequenz aber aus. Rockenschaubs Installation lässt sich damit nicht eindeutig als Kritik oder gar als den angestrebten Bruch mit der Tradition österreichischer Repräsentation verstehen. Zwar gibt diese Subtilität und Uneindeutigkeit der Arbeit ihre Spannung, doch bleibt fraglich, ob diese Intervention in der Lage ist, nicht nur den Blick auf das Gebäude selbst, sondern auch auf seine politischen, historischen und repräsentativen Dimensionen zu eröffnen. Das Laufgerüst vermag den Blick auf das Bauwerk zu verändern, seine Begrenzungen aufzuheben und somit seine räumlichen Bedingungen auch als Bedingungen der Kunstpräsentation sichtbar zu machen. Die „nationalen Identitätsprobleme, Krisen und Konfusionen Österreichs, die der Pavillon exemplarisch widerspiegelt“¹⁴³, werden hier allerdings noch nicht unbedingt in den Fokus der Auseinandersetzung gerückt, auch wenn dies ausdrücklich als ein Anliegen Weibels formuliert wird. Hierzu braucht es wesentliche Zusatzinformationen, die die Arbeit selbst zwar nicht liefert, die sich aber aus dem Biennale Katalog von 1993 zu weiten Teilen erschließen lassen. Die Unterbrechung der Mittelachse mag symbolisch „den

¹⁴³ Riess, S. 13

Bruch exemplifizieren¹⁴⁴, um jedoch „Geschichte und Ideologie“¹⁴⁵ des Pavillons sichtbar zu machen bedarf es weiterer Informationen.

Christian Philipp Müller – über grüne Grenzen

Der Beitrag Christian Philipp Müllers nimmt auf die Grenzen Österreichs Bezug, wobei er im Katalogtext umfangreiche Auskunft über seine Vorgehensweise und die vielfältigen Bezüge, die er herzustellen versucht, gibt. Ein Teil seines Beitrags besteht in der Entfernung der rückseitigen Hofwand und der Eröffnung des Blicks auf das dahinter liegende, ursprünglich gepflanzte aber inzwischen verwilderte Waldstück, womit auch hier symbolisch der Blick vom nationalen Pavillongelände auf die grüne Grenze eröffnet werden soll:

„Diese „offene Flanke“ steht in meinem Biennalebeitrag stellvertretend für die geographische Grenze Österreichs.“¹⁴⁶

Im Zentrum von Müllers Beitrag steht also die geographische Grenze eines Landes, in diesem Fall die österreichische. Als Erkundung dieser Grenzen gestaltet er somit auch seinen Beitrag, indem er, als Wanderer verkleidet, die grünen Grenzen zu allen Nachbarstaaten Österreichs „illegal“ übertritt, um die „Durchlässigkeit der österreichischen Staatsgrenzen von heute“¹⁴⁷ zu erfahren. Müller bezieht seine Beschäftigung mit diesen grünen Grenzen direkt auf die sich verändernde politische Lage in Europa 1993, also auf das Verschwinden von Grenzen zu einigen der österreichischen Nachbarländer sowie auf die Problematik des Menschenhandels.¹⁴⁸ In Venedig sind diese Grenzübertritte einerseits fotografisch dokumentiert im Katalog zu sehen, andererseits sollten mitgebrachte Bäume aus jedem der Nachbarländer diese belegen. Diese Bäume, die im linken Nebensaal des Pavillons unter Simulation des österreichischen Klimas in alten Terrakottatöpfen aus der Orangerie vor dem Biennalegelände gezeigt werden, sollen hier stellvertretend für die

¹⁴⁴ Weibel 1993, S. 17

¹⁴⁵ ebd., S. 10

¹⁴⁶ C. Müller 1993, k.S.

¹⁴⁷ ebd.

¹⁴⁸ vgl. ebd.

jeweiligen Grenzlandschaften zu sehen sein, was Müller als „Orangerie des Nordens“¹⁴⁹ bezeichnet. Zusätzlich zu den Fotos werden im anderen Nebensaal Grafiken aus der letzten großen Enzyklopädie der österreichisch-ungarischen Monarchie, dem sogenannten *Kronprinzenwerk*, das 1895 zeitgleich mit der Biennale entstanden war, gezeigt.¹⁵⁰ Als weiteres Exponat ist ein Baum im hinteren Hof des Pavillons mit einer runden Tischplatte aus den Hölzern der häufigsten in Österreich vorkommenden Baumarten umbaut worden.

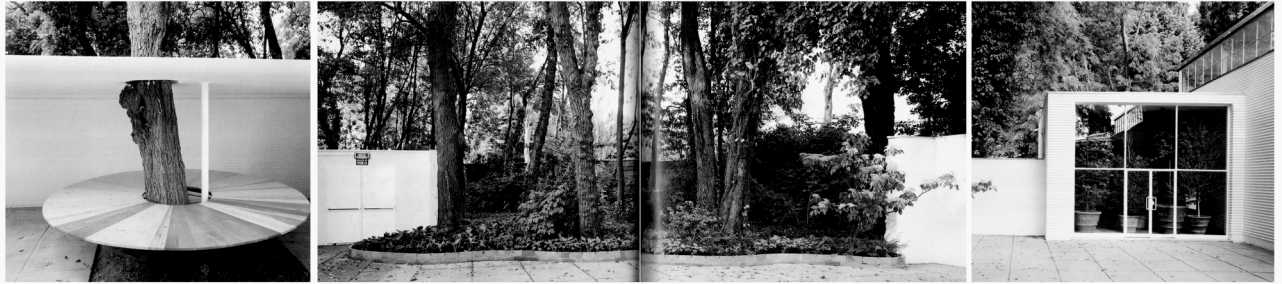


Abb. 12: Grüne Grenze – Interventionen im Hof der österreichischen Pavillons 1993

Müllers Beitrag besteht demnach aus einer Reihe von Interventionen und Exponaten, die mehrere unterschiedliche Bezüge herstellen. Es gibt hier die geöffnete Rückwand des Hofes, von der aus man auf das dahinter liegende Parkstück schauen kann und durch das sich der von Müller neu gestaltete Hofabschluss in den Hof hereindrängt. Das Parkstück, das mit einer geschwungenen Linie aus Backsteinen vom Hof getrennt ist, hat Müller mit österreichischer Erde und Pflanzen aus Veneto neu gestaltet. Hinter dem neu gestalteten Parkstück liegt dann das verwilderte Waldstück, dessen Pflanzen sich aus gepflanztem, in Venedig meist nicht heimischem Baumbestand und dem heimischen Unterholz zusammensetzt. Der Hofabschluss eröffnet also, wie schon Rockenschauhs Laufgerüst, den Blick vom Pavillongelände auf den Außenraum, also vom nationalen Pavillongelände auf das internationale Waldstück, das hier gleichzeitig Niemandsland ist.¹⁵¹ Das Internationale des sichtbaren Parkstücks spiegelt sich in dessen Bepflanzung wieder¹⁵², während auf dem neu gestalteten Hofstück auf österreichischer Erde venezianische Pflanzen wachsen. Mit

¹⁴⁹ C. Müller 1993, k.S.

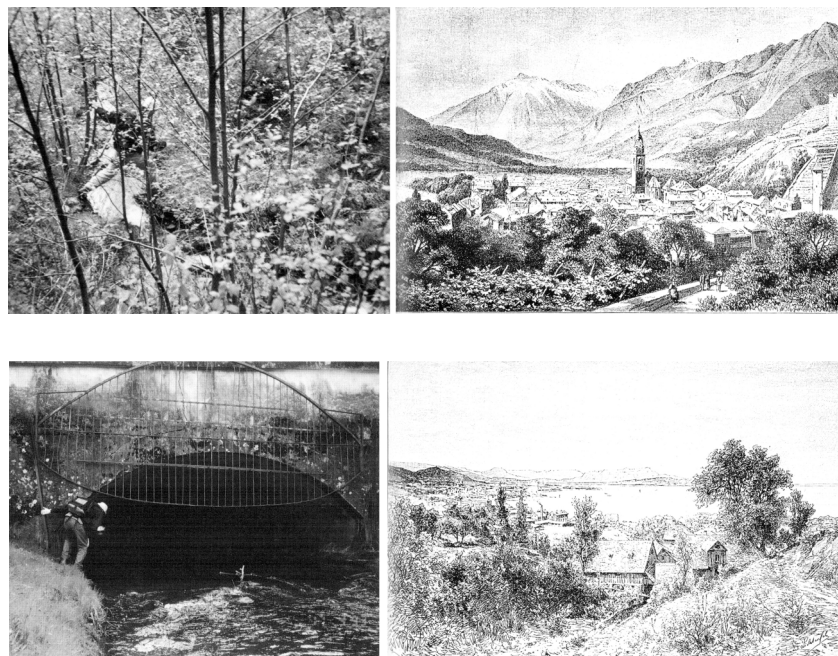
¹⁵⁰ vgl. ebd.

¹⁵¹ ebd.; vgl. auch Weibel 1993, S. 17: Weibel sieht vor allem bei Rockenschauhs Arbeit im Sichtbarmachen der Grenzen zwischen Innen (national) und Außen (international) ein wesentliches Element des Beitrags. Ähnliches gilt auch für das entfernte Mauerstück bei Müller.

¹⁵² vgl. Müller 1993: Er weist darauf hin, dass abgesehen vom Unterholz fast alle der dort gepflanzten Baume für die Region untypisch sind.

diesem Eingriff eröffnet Müller auf dem österreichischen Pavillongelände eine grüne Grenze, die hier bereits symbolisch unterschiedliche Aspekte von Grenzen versinnbildlicht. So stehen sich hier scheinbar national und international, genauso wie Natur und Kultur gegenüber. Die Neugestaltung des Hofabschlusses mit österreichischer Erde und Pflanzen aus Veneto kann darüber hinaus als kolonialistischer Akt und damit als Verweis auf die österreichische Vergangenheit Venedigs verstanden werden. Umgekehrt geht Müller mit den Bäumen aus den österreichischen Grenzregionen um, die er in venezianischen Töpfen präsentiert, die er so symbolisch venezianisiert. Beide sind symbolische Formen einer kolonialistischen Aneignung, in denen Grenzen vermischt oder aufgehoben werden.

Zusätzlich sollen die Bäume gemeinsam mit den Dokumentationsbildern Zeugnis von Müllers „illegalen“ Grenzübertritten ablegen. Diese können ihrerseits sowohl als Ironisierung nationalstaatlicher Konstruktionen durch den meist willkürlichen, historisch gewachsenen Grenzverlauf als auch als Verweis auf Problematiken von illegalem Grenzübertritt und organisiertem Schlepperwesen verstanden werden.¹⁵³ Hieraus ergeben sich vielfältige Verweise auf politische Probleme von Grenzziehung bzw. Grenzübertritt und in weiterer Folge auf Flucht, aber auch auf organisiertes Verbrechen. Dabei haben diese vielfältigen Verweise aber keinen nennenswerten Österreichbezug sondern stellen eine allgemeine Auseinandersetzung mit Grenzen dar.



**Abb. 13: von Arnbach (A) nach 1120m nach Prato alla Drava (I) 1131m
Abb. 14: von Lustenau (A) 406m nach Diepoldsau (Ch) 409m**

¹⁵³ vgl. C. Müller 1993, k.S.

Die Bäume im kleinen Nebensaal bilden eine „Orangerie des Nordens“, womit hier in nachgeahmten klimatischen Bedingungen Österreichs nicht „der Traum des klassischen Italiens“ evoziert, sondern das Gewohnte verkörpert werden solle.¹⁵⁴ Aus dieser Umkehrung der Verhältnisse lässt sich darin, neben Verweisen auf die Tradition barocker Orangerien, vor allem ein weiterer Verweis auf die Architektur des Pavillons bzw. dem Geist aus dem er entstanden zu sein scheint, erkennen. So sieht Hans Hollein 1984 in Hoffmanns Bau den Versuch, „den Traum (des Österreichers) vom Süden zu verwirklichen – den offenen, von Luft und Sonne umspülten Pavillon“¹⁵⁵. Bezüglich dieses Traums vom Süden, der dem offenen, mit Licht durchspülten Pavillon zugrunde liegen soll und der bei Hollein unpolitisch nach einer klischeehaften Sehnsucht nach dem warmen Süden Italiens klingt, gibt Michael Müller im Katalog zum österreichischen Beitrag von 1993 seine Theorie über dessen Verbindung zu autoritären Ideologien preis. Demzufolge ist der Bautyp der italienischen Villa als Sinnbild für die feudalistischen und streng hierarchischen Gesellschaftsstrukturen der Renaissance zu verstehen, den Hoffmann bewusst als Träger dieser Bedeutung gewählt habe: „Der Traum vom Süden ist so heiter und sorglos nicht, denn er ist durchzogen von der Sehnsucht nach Ordnung.“¹⁵⁶

Christian Philipp Müller stellt also unter diesen Vorzeichen dem Pavillon, als gebauten Traum vom Süden, eine *Orangerie des Nordens* gegenüber, was mehr ist als die einfache Umkehrung von klischeehaften Sehnsüchten. Zwar kann diese Orangerie des Nordens als ironischer Kommentar auf diese Sehnsüchte gelesen werden, sie beinhaltet aber darüber hinaus eine Reihe von schwerwiegenden Verweisen. So manifestiert sich in ihr scheinbar ein *Traum vom Norden*, über dessen Inhalt zwar nur gemutmaßt werden kann, der aber zumindest als einen seiner Aspekte direkt auf den österreichischen und den NS Faschismus verweist. Damit versinnbildlicht diese „Orangerie des Nordens“ hier, was Michael Müller mit der Sehnsucht nach Ordnung meint, die er in Hoffmanns Architektur zu sehen glaubt. Mehr noch als Rockenschauhs architektonische Dekonstruktion würde dieser Verweis mit den politischen Dimensionen der Entstehung des Pavillons korrespondieren und auf ideologische Verstrickungen des Architekten hinweisen.

Der Künstler gibt zu solchen Schlüssen im Katalogtext hingegen kaum Anlass. Ihm zufolge sollen die acht Bäume gemeinsam mit den Drucken und Zeichnungen aus der

¹⁵⁴ vgl. C. Müller 1993, k.S.

¹⁵⁵ Hollein 1984, S. 18

¹⁵⁶ M. Müller 1993, S. 25

österreichisch-ungarischen Enzyklopädie von 1895 lediglich stellvertretend für die jeweiligen Grenzregionen ausgestellt werden. Gerade diese Grafiken verweisen aber nicht nur auf das Gründungsjahr der Biennale, sondern vor allem auf die politischen Verhältnisse des Jahres 1895. Zur Zeit der Biennialengründung waren von den acht hier dokumentierten Grenzen nur vier vorhanden, während die österreichisch-ungarische Monarchie bei allen anderen nicht verlassen worden wäre. Die dokumentierten Grenzübertritte, vor allem aber die ergänzenden Grafiken sowie die im Katalog abgedruckten historischen Texte zu den jeweiligen Gebieten referieren also nicht nur auf reale Grenzen, sondern auch auf historische. Durch diesen historischen Bezug, vor allem aber dadurch, dass sich die politischen Grenzen seit der Entstehung dieser Grafiken massiv verändert haben, ist diese Darstellung auch ein Verweis auf die Instabilität von Staatsgebilden. So verweist der Beitrag nicht nur auf historische Veränderungen, sondern gibt einen direkten ironischen Kommentar auf die territoriale Definition von Staaten. Die vorgetäuschte Absolutheit nationalstaatlicher Grenzen wird durch die Verbindung aus historischen Darstellungen und zeitgenössischer Grenzübertritte ironisiert.



Abb. 15: Österreich-Ungarn um 1894

Wichtiger noch als die Referenz auf die problematische Konstruktion von Nationalstaaten durch oft willkürlich gezogene Grenzen ist die Anspielung auf den Untergang der k.u.k. Monarchie 1918. Diesem Zerfall des großen, „identitätsstiftenden österreichisch-ungarischen Kaiserreichs“¹⁵⁷ misst Weibel wesentlichen Anteil an in der 1. Republik immer wiederkehrenden österreichischen Anschluss Tendenzen an Großreiche, sowie der Errichtung des austrofaschistischen Ständestaats 1934 bei. Damit ist aber die Arbeit keineswegs als rein historischer Verweis zu deuten, bedenkt man, dass Österreich, Peter Weibel zufolge, „immer noch nicht Abschied genommen hat von der Fiktion einer

¹⁵⁷ Weibel 1993, S. 274

Großmacht, von der k.u.k. Hegemonie¹⁵⁸. Weibel sieht auch in der Politik der 2. Republik bis in die Neunzigerjahre eine Rückbesinnung auf dieses Großreich, das sich etwa im „postkolonialen Traum von ‚Mitteleuropa‘“¹⁵⁹ manifestiere:

„Österreich glaubt ja nur an Mitteleuropa, weil es damit seine verlorene zentrale Vermittlerrolle wieder zurückzugewinnen glaubt. Österreich träumt von Mitteleuropa, weil es vom Zentralismus träumt, den es damals innehatte.“¹⁶⁰

Damit stellt Müllers Beitrag also nicht in erster Linie einen historischen Kommentar dar, sondern nimmt Bezug auf den aktuellen politischen Diskurs in Österreich. Gleichzeitig illustriert seine Arbeit auch die Gedanken Weibels zu Österreich, die mit dieser Kritik an der vor allem in konservativen Kreisen diskutierten Idee vom „Projekt Mitteleuropa“¹⁶¹ auch als innenpolitischer Kommentar verstanden werden muss.

Zusätzlich zu den bereits besprochenen Verweisen stellt Müller auch im Katalogtext noch weitere Verbindung, wie die zwischen dem Bautyp der Renaissance Villa, Hoffmanns Pavillon und moderner Architektur wie die von Francis Lloyd Wright und der Inszenierung der Grenzen zwischen Natur und Architektur als Schutzraum, her.¹⁶² Auch hier kann man hinter der vordergründig architektonischen Aussage einen Verweis auf das gesellschaftliche Ordnungsprinzip, das sich im Typus der Villa manifestiert, vermuten. Darüber hinaus kann in diesem Hinweis auf die architektonische Inszenierung des Schutzraumes vor der umliegenden wilden Natur eine Metapher für ein Gefühl der Sicherheit innerhalb nationaler Grenzen vermutet werden. In diese Richtung sind letztlich auch die österreichischen Hölzer zu sehen, die sich, harmonisch zur kreisrunden Tischplatte vereint, um einen Baum auf dem Pavillongelände kreisen. Diese *österreichische Einheit und Harmonie* steht somit dem Chaos der verwilderten Bepflanzung außerhalb der Pavillongrenzen gegenüber und muss als weiteren ironischen Kommentar auf eine (reale oder vermutete) Homogenität der österreichischen Gesellschaft

¹⁵⁸ Weibel 1992, S. 18

¹⁵⁹ vgl. Weibel 1993, S. 275

¹⁶⁰ ebd., S. 275

¹⁶¹ Busek, Brix 1986; Dieser und andere in der Zeit erschienene Titel verweisen auf eine vor allem in konservativen Kreisen geführte Diskussion im Zusammenhang mit politischen Veränderungen in Ost- und Mitteleuropa. Die wiederholte Betonung der besonderen Rolle Österreichs in Europa hat jedoch eine Tradition seit dem 18. Jahrhundert. Vgl. dazu Angerer 2001, S. 55- 72

¹⁶² vgl. C. Müller 1993, k.S.

und deren Angst durch die äußere Bedrohung gewertet werden.

Müllers Beitrag eröffnet eine Vielzahl von Verweisen auf unterschiedliche Dimensionen von kulturellen und politischen Grenzen, die sowohl historische als auch zeitpolitische Deutungen zulassen. Er legt seinen Beitrag als Auseinandersetzung mit Grenzen an, wobei hier unterschiedliche Grenzen einbezogen werden: die Grenze zwischen Innen und Außen (im Pavillon aber auch im Staat Österreich), die Grenze zwischen Natur und Kultur, historische Grenzen bzw. deren Wandel, die Grenze zwischen Chaos und Ordnung, usw. Der Beitrag der also „Österreich (die Problematik und Geschichte der nationalen Identität Österreichs am Beispiel des Pavillons)“¹⁶³ am deutlichsten von allen drei Beiträgen zum Thema hat, versucht diese Aussagen über Österreich anhand der Grenzproblematik bzw. unterschiedlicher metaphorischer Bezüge zu dieser zu treffen. In dieser Vorgehensweise lassen sich zahlreiche Verweise auf die theoretische Auseinandersetzung Peter Weibels mit österreichischen Identitätsproblemen und Michael Müllers Aufsatz über die politische Symbolik von Hoffmanns Pavillon erkennen, ja werden sogar erst durch diese Texte ersichtlich. Somit ist der Beitrag zumindest teilweise auch als künstlerische Umsetzung dessen zu verstehen, was vor allem von Weibel theoretisch bereits über einen längeren Zeitraum formuliert worden war.¹⁶⁴ Dank der vielseitigen Bezüge bleiben zahlreiche offene Interpretationsmöglichkeiten, so dass der Beitrag keineswegs als reine Illustration von Weibels Gedanken verstanden werden kann.

Obwohl sich anhand des Beitrags zahlreiche Bezüge auf Österreich und österreichische Identitätskonstruktionen finden lassen, bleibt die Thematisierung der Nation über deren Grenzen gleichsam eine nahezu universal auf jeden beliebigen Staat anwendbare Vorgehensweise. Symptomatisch ist hierbei, dass sich mögliche kritische Interpretationsweisen vielfach erst aus der Lektüre der Katalogtexte erschließen. Inszenierung und gewählte Materialien geben in Kombination mit den Katalogtexten zwar genügend Anlass, im Beitrag österreichspezifische Aussagen zu finden, doch bleiben auch diese meist sehr nahe an weithin bekannten Bezugsfeldern. Hier sind etwa die Bezüge auf Österreichs k.u.k. Vergangenheit und deren (vermutliche) Bedeutung für das zeitgenössische Österreich gemeint. Aktuelle Problematiken bleiben dagegen meist auf einer allgemeinen, nicht national definierten Ebene. Die Nation als wesentlicher Bedeutungsrahmen der Biennale scheint hier als Inhalt wichtiger, als Aussagen über Österreich, deren Nähe zu den Thesen der Katalogtexte unverkennbar ist und die sich

¹⁶³ Weibel 1993, S. 11

¹⁶⁴ vgl. Kap. 4 dieser Arbeit, S. 48ff

weitgehend auf bekannte Dimensionen beschränken.

Andrea Fraser – venezianisches Sprachengewirr

Der dritte Teil des österreichischen Beitrags von 1993 besteht aus zwei Soundinstallationen von Andrea Fraser, von denen eine die Räume des Pavillons und die andere den Hofbereich beschallt. Beide Programme sind mehrsprachige, aus Gesprächsfragmenten zur Biennale von Venedig zusammengestellte, Soundcollagen.

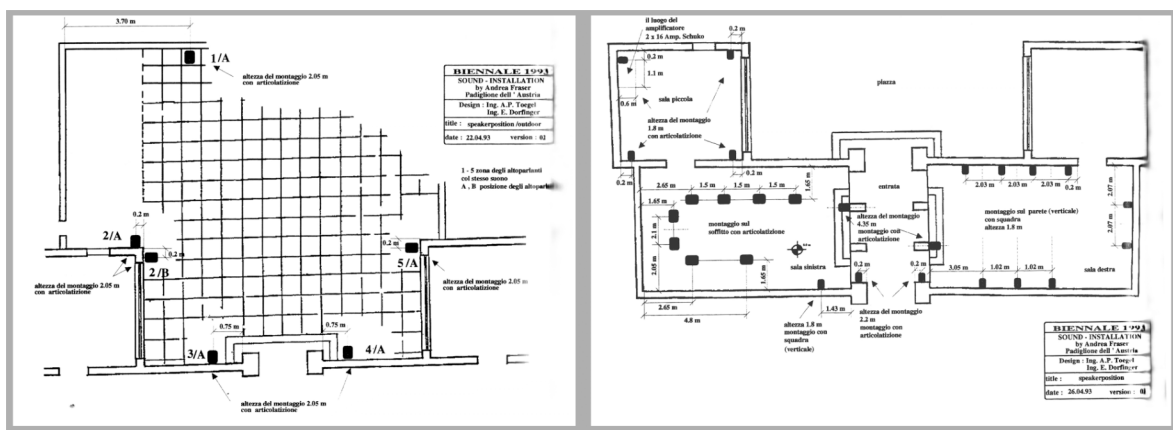


Abb. 16: Links: Plan zu Andrea Frasers Gartenprogramm; Rechts: Pavillon-Programm

Das „Gartenprogramm“

Das „Gartenprogramm“ ist aus transkribierten Gesprächsfragmenten des ersten Treffens der internationalen Biennale Kommissare zur 45. Biennale von 1993 zusammenmontiert. In drei der fünf im Hofgelände verteilten Audic-Zonen sind die Gesprächsbrocken der deutsch, englisch und italienisch sprechenden Kommissare, gelesen von Staatsangehörigen der jeweiligen Länder, zu hören, während aus den zwei anderen die Fragmente der anderssprachigen Kommissare in englischer und italienischer Simultanübersetzung zu hören sind. Als einen Hinweis darauf, was diese Dialog-Collage des „Gartenprogramms“ repräsentieren soll, lässt uns Andrea Fraser im Katalog wissen:

„Das ‚Gartenprogramm‘ soll die elementare Manifestation der Dynamik einer kulturellen Dominanz repräsentieren, die scheinbar unausweichlich durch die Hierarchie der Nationen, die an der Biennale teilnehmen, bestimmt wird.“¹⁶⁵

¹⁶⁵ Fraser 1993, S. 180

Diese Dynamik sieht Fraser bei dem aufgezeichneten Treffen in einem Konkurrenzkampf um die Definitionsmacht, über die als legitim anzuerkennenden kulturellen Güter, die dort als „internationalistische Verweigerung einer nationalen kulturellen Dominanz definiert wurden.“¹⁶⁶

Und weiter:

„Diese Verweigerung ist ein Luxus, den man sich nur aufgrund nationaler Dominanz erlauben kann.“¹⁶⁷

Fraser gibt hier im Katalogtext nicht nur formal Auskunft über ihren Beitrag, sondern bietet gleichzeitig einen Interpretationsansatz an und gibt somit zumindest teilweise das Ziel der Arbeit preis. Machtstrukturen, die wesentlichen Einfluss auf die Definitionsmacht über die dominanten und verbindlichen kulturellen Übereinkünfte nehmen, sollen sichtbar gemacht und karikiert werden. Mit dieser Vorgabe ist aber nicht nur eine Interpretationsrichtung gegeben, sondern die Arbeit wird in direkten Zusammenhang mit Weibels Erkenntnissen zum ideologischen Internationalismus¹⁶⁸ gestellt.

In Frasers Audioinstallation werden diese nach wie vor wirksamen ideologischen Vorstellungen in den Aussagen der Kommissare sichtbar, die in diesem aufgezeichneten ersten Treffen über die Aufnahme von Künstler aus Ländern ohne eigenen Pavillon diskutieren. Die Unterschiede in der Definitionsmacht, von denen sie im Katalog schreibt, aber auch die Ideologie des Internationalismus, von dem Weibel spricht, lässt sie dabei in den zusammenmontierten Aussagen der Kommissare sichtbar werden.¹⁶⁹

Im Arrangement der Lautsprecher im Garten, bei dem drei Sprachen in der jeweiligen Muttersprache wiedergegeben und alle anderen englisch oder italienisch synchron übersetzt sind, werden die nationalen Dominanzen, die auf dieser Veranstaltung vorzuherrschen scheinen, noch einmal übersteigert. Obwohl anzunehmen ist, dass sich die Kommissare in nur einer Sprache unterhalten haben, wurde das Hörspiel in Italienisch, Deutsch und Englisch verfasst, wobei die übrigen Sprachen eben als Synchronübersetzung

¹⁶⁶ Fraser 1993, S. 180

¹⁶⁷ ebd.

¹⁶⁸ vgl. Kap. 4 – Weibel und die Nation, S. 51f

¹⁶⁹ Fraser weist darauf hin, dass das „Transskript ausgiebig editiert, jedoch nur geringfügig umgeschrieben wurde.“ Vgl.: Fraser 1993, S. 179

zu hören sind. Damit werden nationale Dominanzen, repräsentiert durch die Sprache, sichtbar gemacht. So dürfen Englisch, als Sprache der dominantesten (westlichen) Kultursphären aber auch als die „Weltsprache“ des ideologischen Internationalismus, Italienisch, als die Sprache des Gastgebers und letztlich Deutsch, als die Sprache Österreichs, ihre Definitionsmacht dadurch demonstrieren, dass sie unübersetzt zu hören sind. Alle anderen Sprachen müssen sich im Sinne einer Internationalisierung der Dominanz der englischen und der italienischen Sprache unterwerfen. Das Instrument der Synchronübersetzung, üblicherweise angewandt um die Verständigung zu verbessern, wird hier ins Absurde geführt, in dem die Übersetzungen in unterschiedlichen Sprachen gemacht werden und somit in insgesamt drei Sprachen zu hören sind. Auch Arrangement und Inszenierung der Audioinstallation möchten die Wirkungsmechanismen der Ideologien des Internationalismus widerspiegeln. Damit wird die „Groteske“¹⁷⁰, die das Hörspiel darstellt, noch einmal übersteigert, indem die Dominanz einzelner Akteure das Verständnis untereinander erschwert, ja verunmöglicht.

Über den Rahmen der Biennale hinaus kann die Arbeit auch als ironischer Verweis auf weltweit im Namen des Internationalismus agierenden Organisationen gedeutet werden. So lassen sich in den Aussagen der Kommissare der Habitus staatstragender Repräsentanten und die Dynamik im Wettkampf um Einflussnahme erkennen, auch wenn sich diese nur über die Bedingungen der Ausstellung unterhalten. Auch der Einsatz der Synchronisationstechnik kann als Verweis in diese Richtung gedeutet werden. Letztlich kann hier sogar ein Verweis auf den Mythos des untergegangenen österreichischen Vielvölkerstaats gesehen werden. Gerade in konservativen Kreisen wird der österreichische Vielvölkerstaat häufig als Vorbild für das geeinte Europa¹⁷¹ und sein Scheitern als Resultat unüberwindbarer Verständigungsprobleme, denen erst mit heutigen Übersetzungstechniken beizukommen gewesen wäre, gedeutet.

Das „Pavillon-Programm“

Während im Gartenprogramm die offiziellen Vertreter der Nationen zu hören sind, werden die beiden Hauptsäle und der linke Nebensaal über 26 Lautsprecher mit einer Collage aus einzelnen Aussagen zur Biennale von 1990 beschallt. Das Programm ist mehrheitlich aus Rezensionen zur 44. Biennale di Venezia aus englischen, amerikanischen, deutschen und österreichischen Zeitungen, Rezensionen aus Spanien, Brasilien, der Tschechoslowakei und Slowenien sowie Interviews mit ehemaligen Kommissaren, Reiseberichten und

¹⁷⁰ Fraser, S. 180

¹⁷¹ vgl. Angerer 2001, S. 55-72

literarischen Darstellungen zusammengestellt.¹⁷² Neben Englisch, Italienisch und Deutsch, die auch hier die dominanten Sprachen sind, sind die Kommentare in weiteren Sprachen und unterschiedlichen Dialekten zu hören. Auch hier formuliert Fraser bereits im Katalog, was sie mit der Installation beabsichtigt:

„Die Erstellung des Manuskripts war darauf ausgerichtet, die unterschiedlichen Sprachen einer nationalen Reaktion, sowohl auf die Ausstellung als auch auf deren Kontext wiederzuspiegeln.“¹⁷³

Während also im Gartenprogramm vornehmlich das Zustandekommen der Beiträge und die dafür relevanten Bedingungen kontextualisiert werden, befasst sich das Pavillon-Programm mit der Rezeption der Veranstaltung. In der Textcollage fügen sich Meinungen, Klischees, Banalitäten, mehr oder weniger fundierte Urteile usw. in einem Gewirr von Sprachen zusammen, die auf einer auditiven Ebene den die Ausstellung umgebenden Biennalebetrieb verdoppeln. Damit wird dem Besucher in den Räumen des österreichischen Pavillons ein auditiver Spiegel dieser Modellwelt, die die Biennale darstellt, vorgehalten, in der Absicht, daraus den Kontext der Veranstaltung sichtbar zu machen. Die Audiocollage stellt mit ihren wieder aus dem jeweiligen textlichen Kontext gerissenen Aussagen eine Karikatur der Veranstaltung bzw. der für sie charakteristischen Rezeptionsverhalten dar.

Die beiden Audioinstallationen befassen sich also mit der Biennale selbst, indem sie die Bedingungen und Gewohnheiten nationaler Repräsentation und ihrer Rezension als Konditionen der Biennale von Venedig sichtbar machen. Weibel gibt dabei die Richtung der Interpretation von Frasers Beitrag bereits vor:

„Diese Gespräche beziehen sich jedoch nicht auf die ausgestellten Kunstwerke, sondern dekonstruieren den Kulturbegriff, der sich in den einzelnen nationalen Pavillons widerspiegelt, und die Strategien der Repräsentation, derer sie sich dabei bedienen. Der ideologische Apparat wird provozierend offengelegt.“¹⁷⁴

Im Gartenprogramm, das die verborgene Arbeit der Kommissare zu Tage fördert, gelingt diese Dekonstruktion, von der Weibel spricht, besonders gut. Indem hier gezeigt wird, was

¹⁷² vgl. Fraser 1993, S. 181

¹⁷³ ebd.

¹⁷⁴ Weibel 1993, S. 18

die Interessen und Vorstellungen sind, die seitens der Organisatoren hinter der Veranstaltung stecken, also die Strukturen sichtbar gemacht werden, kann Fraser die üblicherweise hinter den Beiträgen versteckten Strategien nationaler Repräsentation offen legen. Besonders interessant ist hier auch die Selbstironie, die sichtbar wird, wenn etwa im Gartenprogramm Peter Weibel als *Österreich* zur Sprache kommt:

„Vielen Dank. Für mich ist nationale Präsentation immer schon ein Problem gewesen. Als mir der österreichische Minister das Amt des Kommissärs angeboten hat, habe ich gesagt, daß ich daran interessiert bin, Nicht-Österreicher zu bitten, in unserem Pavillon auszustellen. Unser Pavillon ist immer schon multinational gewesen. Manchmal ist es schwierig eine wirkliche nationale Identität in kultureller Hinsicht zu finden. Dieses Problem haben viele Nationen. Deshalb bin ich froh über die Worte Italiens. Sie stimmen völlig mit unseren überein.“¹⁷⁵

Aus diesem Zitat wird ersichtlich, dass auch der österreichische Kommissar Peter Weibel, der die Ideologien des Internationalismus und Dynamiken im Wettkampf um kulturelle Dominanz in seinen Textbeiträgen immer wieder kritisiert, letztlich auch diesen unterliegt. Er spielt das Spiel um die Definitionsmacht von kulturellen Übereinkünften nicht nur mit, sondern zeigt damit vor allem, dass auch dieser Beitrag in genau diesem Zusammenhang zu sehen ist. Die angestrebte Dekonstruktion des Kontexts der Biennale von Venedig soll die selbstreflexive Auseinandersetzung mit der Veranstaltung zum vordergründigsten Ziel eines Länderbeitrags erheben, die dabei behandelten Strukturen jedoch keinesfalls auflösen. So ist das Ziel des Beitrags also durchaus, Dominanz auf den Kunstdiskurs auszuüben, diesen durch den Länderbeitrag zu dominieren und damit letztlich die Nation bestmöglich zu repräsentieren. Indem Fraser hier also offen legt, wie stark auch Peter Weibel denselben Repräsentationszwängen und der Dynamik der kulturellen Machtausübung unterliegt, verleiht sie der Arbeit durch diesen selbstironischen Aspekt die nötige Glaubwürdigkeit. Mit dem Preis allerdings, dass auch Peter Weibels Strategie des „Bruchs“ mit der Tradition nationaler Repräsentation letztlich keinen Bruch mehr darstellt. Im Gegenteil wird hierbei besonders deutlich sichtbar, wie auch diese denselben Dynamiken im Wettkampf um kulturelle Definitionsmacht unterliegt.

¹⁷⁵ Fraser 1993, S. 192

Eine Strategie und österreichische Besonderheiten

Wie sich gezeigt hat, fußt der gesamte Beitrag zu einem großen Teil auf dem Konzept des Kommissars Peter Weibel. Sowohl hier, als in Folge auch in den einzelnen Beiträgen schlagen sich die von ihm bereits über einen längeren Zeitraum wiederholt formulierten Erkenntnisse zur nationalen Repräsentation in der Kunst, sowie zur österreichischen Kulturpolitik nieder. Die in diesem Konzept formulierte Reduktion der maßgeblichen Bedingungen der Biennale auf Nationalität, Pavillon, Land und der Veranstaltung selbst gehen in Form von Arbeitsaufgaben in die Beiträge ein.

Die zur Teilnahme eingeladenen Künstler nehmen dann auch weitgehend auf Weibels frühe Auswahl an Bedingungen Rücksicht. Bei allen drei Künstlern lassen sich Bezüge auf Weibels theoretische Abhandlungen finden, die sich mit den Problemfeldern von Nation, nationaler Repräsentation, Internationalismus und Österreich beschäftigen. Dabei sind die Beiträge mehr als eine bloße Illustration oder Veranschaulichung Weibels Theorie, indem sie stets mehrere Verweise geben, einen größeren Interpretationsspielraum zulassen und, wie etwa Andrea Fraser, auch dem eigenen Projekt ironisch begegnen. Das angewandte Konzept Weibels ist jedoch so stark, dass in den Beiträgen kaum zu einer differenzierten inhaltlichen Auseinandersetzung mit Österreich kommt. Die Beiträge orientieren sich weitgehend an Weibels Vorgaben und den darin für die Biennale allgemein definierten Bedingungen. Damit scheint das Konzept der Beitrags auf jeden beliebigen Länderbeitrag anwendbar, da die Komponenten *Land*, *Pavillon* und *Biennale* für alle Pavillons (zumindest die innerhalb der Giardini) als Bedingungen zutreffen. Zudem finden sich auch in der künstlerischen Umsetzung nur wenige verbindliche Österreichbezüge. So nimmt etwa Rockenschaub eindeutig auf die architektonische Besonderheit des Hoffmannbaus Bezug und es gelingen ihm darin auch spezifische Verweise auf problematische, bisher unbeachtete Besonderheiten des Pavillons. Die Strategie, die Funktionsweisen der Architektur sichtbar zu machen und damit zu dekonstruieren, ließe sich mit einer ähnlichen Vorgehensweise auch auf andere Pavillons anwenden. Gerade für Rockenschaubs Beitrag gibt es hier zahlreiche vergleichbare Beiträge in anderen Länderbeiträgen seit den Siebzigerjahren.¹⁷⁶ Rockenschaubs Intervention kann hier zwar verschiedene Dimensionen des Gebäudes aufgreifen und verdeutlichen, doch geht dies letztlich nicht über das bereits Vorhandene, der Architektur Eingeschriebene, hinaus.

¹⁷⁶ vgl. Lagler 1992, ab S. 196; Dier 2007, ab S. 33; Lagler 2007, ab S. 109; Osswald, Reich 2007, ab S. 147; Besonders für den deutschen Pavillon wurde das Verhältnis zwischen der Architektur als bestimmenden und bearbeiteten Bedeutungsrahmen für die jüngeren Biennale Beiträge umfassend aufgearbeitet.

Während auch Frasers Arbeit, deren Inhalt die Biennale selbst ist, ohnehin fast identisch in jedem Pavillon einsetzbar wäre, lassen sich in Müllers Beitrag die stärksten österreichspezifischen Verweise erkennen. Zwar ließe sich auch seine Vorgehensweise, ein Staatsgebilde über seine Grenzen zu kontextualisieren bei andern Nationen wiederholen, doch lassen sich hier aus dem Zusammenhang zwischen der Gründungsgeschichte des Pavillons und der Geschichte Österreichs einige spezifische Verbindungen herstellen. Die meisten Österreichbezüge, vor allem aber deren kritische Deutung, erschließen sich aus den Texten des Biennale Katalogs. Hier gibt nicht nur Weibel seine Ansprüche an den von ihm gestalteten Beitrag und viele seiner Überlegungen zur Biennale preis, sondern es finden sich auch zahlreiche Aufsätze, die sich kritisch mit der Bedeutung der Architektur des Pavillons, österreichischer Selbstdarstellung usw. beschäftigen und der Interpretation der Beiträge damit ihre Richtung weitgehend vorgeben. Gerade durch die Bearbeitung des spezifischen Kontexts scheinen sich die darin vorkommenden Österreichbezüge weitgehend auf bekannte Mythen zu reduzieren. Im Versuch, diese zu dekonstruieren, werden aber genau diese Mythen betont und letztlich fortgeschrieben.

Anders als vergleichbare Biennalebeiträge, die sich eine kritische Reflexion des Bedeutungsrahmens nationaler Repräsentation zum Inhalt machen, findet man in diesem Beitrag relativ wenige Bezüge auf das Land, das repräsentiert wird. Der Beitrag muss damit weniger als Kommentar auf Österreich oder österreichische Kultur(politik), sondern vielmehr als eine Reflexion über die Biennale an sich gesehen werden. Er stellt keinen Bruch mit der bisherigen nationalen Repräsentation dar, sondern ist ein Versuch innerhalb der Dynamiken des internationalen Konkurrenzkampfs um kulturelle Definitionsmacht, wie sie Fraser in ihrer Arbeit thematisiert, möglichst effizient den Diskurs mitzubestimmen.

Stellvertreter ist als Versuch einer subversiven Distanznahme zur Biennale von Venedig und der Dekonstruktion einiger ihrer konstitutiven Elemente auch eine Fortschreibung des Mythos der Biennale als Bühne nationaler kultureller Repräsentation, wenn auch mit einem kritischen Ansatz. Sowohl in Weibels theoretischer Auseinandersetzung als vor allem auch in Frasers Arbeit findet die Befragung der Funktion der Biennale als eine derart gestalteten Bühne statt, was zu deren Entmythologisierung beitragen soll. Gerade Frasers Arbeit legt aber offen, dass hierbei bereits eine Fortschreibung des Mythos vorhanden ist, indem auch dieser kritische Ansatz Teil der Inszenierung und des kulturellen Wettbewerbs wird. So ist speziell in Zusammenhang mit dem transnationalen Anspruch der Biennaleleitung von

1993 und der damit forcierten „Befragung der nationalen Vertretungen“¹⁷⁷ auch die Um- und Weiterschreibung dieses Mythos der internationalen Kunstausstellung begründet.

In ähnlicher Form nehmen letztlich auch Rockenschaubs und Müllers Beiträge vornehmlich auf bekannte österreichische Mythen Bezug, die auch sie in einem entmythologisierenden Gestus fortschreiben. So vermag etwa Rockenschaubs Auseinandersetzung mit dem Pavillon, auch gestützt durch den Katalog zum österreichischen Beitrag, zweifelhafte politische und kulturelle Implikationen desselben offenzulegen. Letztlich wird damit der Mythos um die österreichische Moderne im Allgemeinen und die Figur Josef Hoffmanns im Speziellen um eine subversive, kritische Facette erweitert. Auch Müllers Beitrag mit seinen zahlreichen, in Richtung k.u.k. Monarchie und österreichischer Staatskonstruktion lesbaren Verweisen schreibt in ähnlicher Weise bekannte österreichische Gründungsmythen fort.

¹⁷⁷ Schneemann 1996, S. 316

5. Das letzte Land – Der österreichische Beitrag 2005

Nach der Biennale von 1993, auf der nationale Repräsentation als Kontext der Biennale auf unterschiedliche Art und Weise und in mehreren Beiträgen thematisiert worden war, gab es zwar immer wieder Beiträge, die in ähnlicher Weise Bezug auf den Kontext der Biennale nahmen, doch bleibt diese in ihrer Dichte und Explizität ein Höhepunkt. Kontextuelle Beiträge waren aber bereits vor 1993 zu einem Standard der Länderbeiträge geworden und so gab es nach diesem Höhepunkt immer wieder Beiträge mit unverkennbarem Kontextbezug. Auch der österreichische Beitrag von 2005 muss in dieser Tradition kontextbezogener Länderbeiträge vermutet werden.

Der Beitrag

An Stelle des österreichischen Pavillons auf der Rückseite der Giardini erhebt sich 2005 ein mächtiger, mit Dachpappe gedeckter Berg aus Holz, der den Pavillon nur noch als aus dem Berg herausragende Ecken in Erscheinung treten lässt. Der historische Pavillon von Josef Hoffmann ist fast zur Gänze unter der Installation *Das letzte Land* von Hans Schabus verschwunden. Zusätzlich ist auch der Eingang von der monumentalen, überbauten Vorderseite des Pavillons auf dessen unrepräsentative Rückseite verlegt worden. Im Inneren des Berges führen verschlungene Wege über zwölf Etagen durch den Pavillon und in die Höhe des Berges, wobei immer wieder durch Aussichtsklappen nach außen, auf die Giardini und die Stadt, geblickt werden kann. Die Maße und der Materialaufwand der Skulptur sind für venezianische Verhältnisse enorm. So sind zur Errichtung des Berges mit den Maßen 17,54 x 39,84 x 38,72m etwa 13200lfm Bauholz und 2000m² Dachpappe verbaut worden. Dazu kommt weiteres Material, wie 60 Leuchten, 500lfm Elektrokabel, Sandsäcke, Scharniere, usw. Im Inneren des Berges sind zusätzlich das Video *Val Canale*, in dem das italienische Kanaltal in Luftaufnahmen gezeigt wird, sowie Karten, Fotos und Kopien aber auch ein Modell der Bergskulptur zu sehen.¹⁷⁸

Die technisch-kristalline Form des Berges entspricht weniger einem Abbild eines realen Berggipfels, als einem am Computer entworfenen Modell einer imaginierten Gebirgsform. Auch die eingesetzten Materialien, hauptsächlich Holz und Dachpappe, und das sichtbare

¹⁷⁸ vgl. Schabus 2005, S. 40

Skelett der Innenkonstruktion geben dem Berg mehr den Charakter eines Modells, als einer Nachahmung natürlicher Formen. Aus der glatten Oberfläche des Berges treten an mehreren Stellen Ecken des überbauten Pavillons heraus. Im Inneren des Berges, der auf der hinteren Seite des Pavillons betreten wird, führen aus Holz gezimmerte Treppen und Stege durch ein verworrenes Labyrinth von Gängen. Dort sind außerdem Dokumente über die Entstehung der Arbeit sowie die geographische Annäherung des österreichischen Künstlers an Venedig zu sehen. Die Videoarbeit *Val Canale* (24,43 Min.) zeigt in Flugaufnahmen das Kanaltal, das für den Kärntner Hans Schabus die übliche Anreisestrecke nach Venedig darstellt. In der Fotoarbeit *Mare Adriatico, Venezia, 13. Maggio 2005* ist zu sehen, wie Hans Schabus in seinem selbstgebauten Segelboot der Klasse Optimist mit dem Namen *forlorn* in den Gewässern vor Venedig unterwegs ist. Weiters befindet sich im Inneren des Bergs ein Modell desselben, sowie weitere Fotos, Kopien, Entwürfe und Kartenmaterial, womit auf Bezugspunkte des Beitrags wie Piranesis *Carceri*, die Alpen, die Wiener Weltausstellung von 1873 oder den österreichisch-italienischen Gebirgskrieg verwiesen wird. So besteht der Beitrag also äußerlich aus einem monumentalen, hermetisch geschlossenen Berg, der die darunter liegende Architektur des Pavillons nur stellenweise hervortreten lässt. Das Innenleben desselben besteht dagegen aus einem Geflecht von Stegen und Treppen und beherbergt eine Vielzahl von Verweisen, die sowohl geografisch als auch historisch in verschiedene Richtungen deuten.



Abb. 17: Ansichten von *Das letzte Land*, Hans Schabus 2005

Bezugsvielfalt: österreichische Identitäten – österreichische Klischees – zu den Katalogtexten

Um die Bezüge und Verweise, die in *Das letzte Land* verborgen sind, zu analysieren, kommt man nicht um die Texte des offiziellen Begleitkatalogs umher, enthält dieser doch ein ganze Reihe von wesentlichen Interpretationsansätzen und Assoziationen, die hier erwähnt werden müssen. Zudem muss vermutet werden, dass eine derart umfangreiche Begleitpublikation zu einer in großem Maß kontextbezogenen Arbeit auch die Interpretationsrichtungen in gewisser Weise zu dirigieren versucht. Auch wenn, wie sich in weiterer Folge zeigen wird, die Ansprüche der Arbeit hier weniger explizit formuliert werden, als dies etwa im Beitrag von 1993 geschah, weist die Publikation in bestimmte Richtungen und unterstreicht ausgewählte Aspekte des Beitrags.

Österreich und die Berge – österreichische Inszenierungen

Die erste und augenscheinlichste Assoziation, die Schabus' Beitrag hervorruft, ist die klischeehafte Verbindung, die zwischen Österreich und den Bergen besteht. Diese Beziehung wird auch in den offiziellen, begleitend zur Biennale erschienenen Texten, immer wieder erwähnt und mit der gestischen Versetzung des Berges, oder zumindest seines Bildes, in Verbindung gebracht. So hält etwa der Kommissar des Beitrags, Max Hollein, fest:

„Der Mythos des Berges, der Österreich umweht, der das Zentrum von Österreich besetzt, dem das Land der Berge viel verdankt, aber auch abverlangt hat, dieses Bild wird versetzt.“¹⁷⁹

Hier und in ganz ähnlicher Formulierung in der offiziellen Presseaussendung zur Biennale vom 10. Juni 2005¹⁸⁰ klingt die Bedeutung des Berges für ein wieder erkennbares, vielfach vermarktetes Österreichbild bereits an. Vor allem im Katalogtext von Elke Krasny wird zusätzlich ein direkter Bezug auf verschiedene österreichische Weltausstellungsbeteiligungen dargelegt:

„Und die Berge sind ein natürlicher Identitätsvorrat, aus dem sich österreichische

¹⁷⁹ Hollein 2005, S. 8

¹⁸⁰ vgl. Presstext zu Hans Schabus: *Das letzte Land*, 10.6.2005

Weltausstellungsbeteiligungen unter immer wieder anderen Vorzeichen speisten, inhaltlich wie formal inspirieren ließen. In der Neuinterpretation eines Identitätsvorrats steckt seine Aktualität, seine Fragwürdigkeit.“¹⁸¹

Damit stellt Krasny also nicht nur eine direkte Verbindung zwischen Schabus' Arbeit und der offiziellen Selbstdarstellung Österreichs auf den Weltausstellungen her, sondern reklamiert für den Beitrag eine anhaltende Aktualität in der Neubearbeitung des besagten *Identitätsvorrats*. Zudem rückt sie damit die zweite, möglicherweise noch wichtigere internationale Bühne nationaler Kultur- und Leistungsschau als Referenzmodell zur Biennale von Venedig in den Fokus der Aufmerksamkeit. Gerade anhand dieser lässt sich die Konstruktion des in Schabus' Beitrag zitierten Österreichbilds nachvollziehen. So stellt Krasny den Bezug zwischen Schabus' Beitrag und den österreichischen Weltausstellungen von 1935 in Brüssel und 1937 in Paris her, auf denen sowohl eine Ausformung einer österreichischen Moderne angestrebt, als auch die österreichische Landschaft als identitätsstiftende Kulisse für alle Erzeugnisse des Landes eingesetzt wurde. Hier zeigt Krasny eine Verbindung zwischen Hoffmanns Ausstellungsbauten und diesen Weltausstellungsbeiträgen auf, bei denen der „Hoffmann'sche Pavillonentwurf als Standard im Hertel'schen Pavillonentwurf“¹⁸² anklingt. „Und hinter der Fassade wurde die Landschaft zur Grundlage des Exportartikels Österreich.“¹⁸³

Schabus' Werk ist somit nicht nur ein Verweis auf einen nach wie vor gültigen Österreich Mythos, sondern nimmt Bezug auf die internationale Repräsentationspolitik des austrofaschistischen Ständestaats, die aus der Verbindung der Vermarktung von Landschaft und der selbst kreierten österreichischen Moderne, das Österreichbild sowohl nach innen als auch nach außen nachhaltig geprägt hat. So wird hier, indem Schabus den Berg nach Venedig und über Hoffmanns Pavillon versetzt, aber auch durch die Katalogtexte, auf eine Phase der österreichischen Identitätskonstruktion hingewiesen, der eine anhaltende Wirkung zugeschrieben wird. Diese Identitätskonstruktion erfolgte als Versuch der austrofaschistischen Regierung, sich von den benachbarten faschistischen Regimes in Deutschland und Italien abzugrenzen und sich gleichzeitig einem westeuropäischen Publikum als „konfliktfreies und harmonisches Land zu präsentieren“¹⁸⁴.

¹⁸¹ Krasny 2005, S. 20

¹⁸² Krasny 2005, S. 20; Oswald Haertl war der Architekt beider österreichischer Weltausstellungspavillon 1935 und 1937.

¹⁸³ Krasny 2005, S. 20

¹⁸⁴ Felber, Krasny, Rapp 2000, S.120

„ ‚Kultur‘ und ‚Landschaft‘ als politisch neutralisierbare Begriffe standen einer solchen Konzeption nicht nur näher als die klassischen Industriedisziplinen, sie halfen auch, die Widersprüche des Regimes ästhetisch aufzulösen“¹⁸⁵

Demnach kann also Schabus' Beitrag als Versuch verstanden werden, die Folgen der Bestrebungen Kultur und Natur politisch zu neutralisieren, durch die erneute Vermischung beider in den aktuellen Diskurs einzubringen. Dabei ist vor allem auch die Rolle Josef Hoffmanns von Bedeutung, mit dessen Pavillon auch hier in Venedig und damit international sichtbar versucht worden war, die besagten Widersprüche des (austrofaschistischen) Regimes ästhetisch aufzulösen. Die Bemühung des Berges als Bild österreichischer Identität ist zudem auch insofern interessant, als dieses - zwar touristisch und politisch instrumentalisiert - bis heute zur Konstruktion österreichischer Identität genutzt wird und in Folge auch als solches gelesen werden kann, jedoch mehr dem österreichischen Selbstbild, als dem Fremdbild von Österreich entspricht.¹⁸⁶

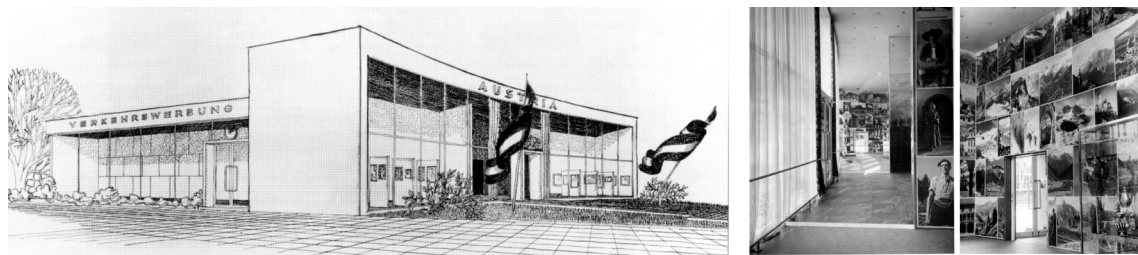


Abb. 18: Wettbewerbsentwurf für den österreichische Pavillon zur Weltausstellung in Brüssel 1934; Rechts: Innenaufnahmen aus dem Pavillon

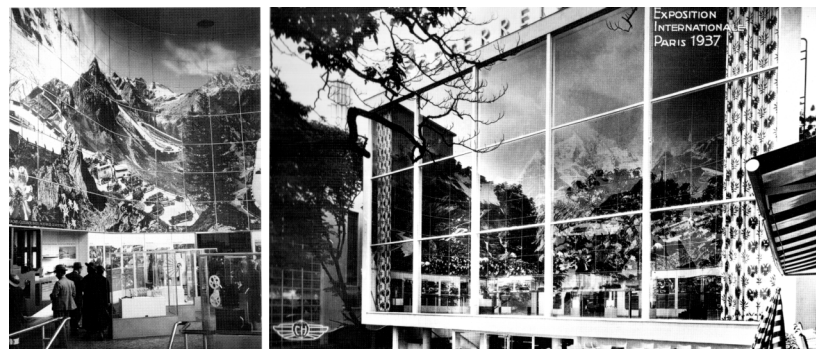


Abb. 19: Der österreichische Weltausstellungspavillon, Paris 1937

¹⁸⁵ Felber, Krasny, Rapp 2000, S. 120

¹⁸⁶ vgl. Breuss, Liebhart, Pribersky 1995; Demnach sind die Österreicher werbepsychologischen Untersuchungen zufolge zwar sehr stolz auf ihre Berglandschaft, doch korreliert dieses Bild nur teilweise mit dem Fremdbild, demzufolge Österreich nicht ausschließlich mit den Bergen, sondern mit einer Vielzahl unterschiedlicher Landschaftsformen in Verbindung gebracht wird.

Der Verweis auf die Weltausstellung als Referenzmodell internationaler Ausstellungen beinhaltet aber noch weitere Hinweise auf die Vorgehensweise Schabus'. Die Weltausstellung nimmt hier nicht nur die wiederholte Inszenierung eines Österreichbilds in der Verbindung von Kultur und Landschaft als Thema des Beitrags auf, sondern verweist weiters auf die erste österreichische Weltausstellung von 1873, auf der sich das Pavillonsystem erstmals auf einer internationalen Ausstellung gegenüber den monumentalen Industriehallen behaupten konnte.¹⁸⁷ Im Gegensatz zu den üblichen Industriebauten, die vor allem die Ingenieursleistungen des jeweiligen Landes widerspiegeln, konnten mit dieser „Pavillonisierung der Weltausstellung“¹⁸⁸ die ausgestellten Produkte mit der „Aura des Herkunftslandes“ umgeben werden, um sie somit zu einem Teil „nationaler Identitätslandschaft“¹⁸⁹ zu machen. Damit findet hier also nicht nur ein weiterer geografischer Verweis statt, sondern es wird vor allem auch auf eine folklorisierende Inszenierung der Nationen hingewiesen. Der ausführliche Verweis auf diese Wiener Weltausstellung ist jedoch nur einer der zahlreichen Verbindungen zwischen Wien und Venedig, die sich in Schabus' Beitrag und der Begleitpublikation finden lassen.

So gelingt mit diesem Verweis, der gleichzeitig auch geografisch auf die Stadt Wien und besonders auf das Praterareal weist, auch eine andere Verbindung zwischen Venedig und Wien. Es wird damit an das *Venedig in Wien* erinnert wird, einer Rekonstruktion venezianischer Häuser und Kanäle, das am 18. Mai 1895 im Wiener Prater eröffnet worden war und als der erste Themenpark der Welt gilt.¹⁹⁰ Darin ist aber nicht nur eine Referenz auf eine skurrile Attraktion und die Entstehungsgeschichte des Themenparks zu sehen, sondern es wird eine ideengeschichtliche Verbindung zur Biennale als artverwandte Inszenierung einer Miniaturwelt hergestellt. Sowohl mit der Weltausstellung von 1873 als auch mit *Venedig in Wien* wird dabei Wien eine besondere Bedeutung für derart folklorisierende Präsentationsformen zugeschrieben. Chronologische Übereinstimmungen, wie dem zufällig fast zeitgleichen Eröffnungszeitpunkt der ersten Biennale und der Attraktion im Prater, lassen diese These zusätzlich plausibel erscheinen. Wie bei den vorhergehenden Verweisen ist aber auch dieser keineswegs eindeutig zu interpretieren, sondern stellt lediglich einen nicht weiter diskutierten Zusammenhang her.

¹⁸⁷ vgl. Krasny 2005, S. 16

¹⁸⁸ ebd.

¹⁸⁹ ebd.

¹⁹⁰ vgl. <http://www.unet.univie.ac.at/~a0604741/mume/Geschichte.html> (5.2.2010)

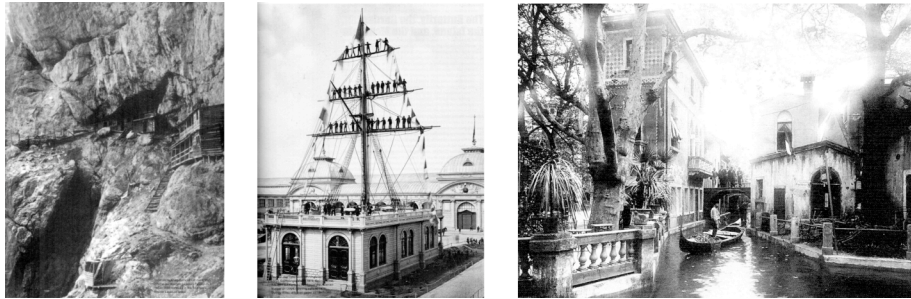


Abb. 20 Links: Militäranlagen in den Dolomiten, um 1914; Mitte: Pavillon der österreichisch-ungarischen Lloyd, Wiener Weltausstellung 1873; Rechts: Venedig in Wien, 1895

Die inszenierte Anreise

In ähnlicher Weise ziehen sich weitere Verweise auf Verbindungen zwischen Österreich und Venedig durch die Arbeit Schabus' bzw. die zu ihrer Rezeption beitragenden Veröffentlichungen der österreichischen Biennale Vertretung. So wird Schabus' Vorgehensweise, bzw. deren Inszenierung immer wieder als Annäherung an den Ort, hier also Venedig, die Giardini, den Pavillon gedeutet, die mit einer intensiven Rechercharbeit beginnt.¹⁹¹ Im Innenraum des Pavillons finden sich zahlreiche Dokumente dieser Rechercharbeit etwa in Form von Fotokopien und Kartenmaterial. Darin treten viele jener Bezugswörter auf, die sowohl in dieser Arbeit, als auch in der offiziellen Begleitpublikation besprochen werden. Damit wird die Rechercharbeit als Teil des Beitrags inszeniert.

Auch die geografische Annäherung des Künstlers wird in der Videoarbeit *Val Canale* und der Fotoserie *Mare Adriatico, Venezia, 13. Maggio 2005* Teil der Inszenierung. Hier verbirgt sich eine Vielzahl mehrdeutiger Hinweise auf österreichisch-venezianische Verbindungen. Mit dem Video des Kanaltals wird nicht nur eine mögliche Anreiseroute dokumentiert, sondern ein Tal dargestellt, an dessen Geografie und Geschichte die territorialen und politischen Veränderungen Europas exemplarisch sichtbar werden. Das Video, die „poetische Kamerafahrt durch das Kanaltal, das durch Erosion und Erdbeben, Kriege und Transit gezeichnet ist“¹⁹², stellt also ähnlich wie bereits Christian Phillip Müllers dokumentierte Grenzübertritte 1993 einen Verweis auf die vielschichtigen Veränderungen in Grenzregionen dar. Das Kanaltal, das Schabus hier hoch ästhetisiert ausstellt, ist eine wichtige Transitroute von Italien nach Österreich, dessen Landschaft stark von der dafür errichteten Infrastruktur geprägt ist. Es soll aber nicht nur als Verweis

¹⁹¹ vgl. Hollein 2005, S. 7; sowie Presstext 10.6.2005

¹⁹² Presstext zu Hans Schabus: Das letzte Land, 10.6.2005

auf das zeitgenössische offene Europa verstanden werden sondern es soll auch auf die historischen Veränderungen, wie den 1. Weltkrieg, dessen Front auch dort verlief, den Anschluss des Kanaltals an Italien 1918 und der darauf folgenden Aussiedelung der deutschsprachigen Bevölkerung, aber auch auf das Zusammentreffen der drei großen europäischen Sprachfamilien in diesem Tal¹⁹³ verwiesen werden. In dieser lokalen Besonderheit, der Koexistenz romanischer, slawischer und germanischer Sprachen, findet sich eine weitere Analogie zur ehemaligen österreichisch-ungarischen Monarchie. Dieses Zusammentreffen ist hier vor allem in Zusammenhang mit einer trotz historischer Brüche immer wiederkehrenden Identifikation Österreichs mit und einer Legitimation durch Europa zu sehen.¹⁹⁴ Dass sich der Verweis auf dieses Element österreichischer Identitätsfindung aus der Darstellung eines italienischen, ehemals österreichischen Tals ergibt, entspricht dabei der Unentscheidbarkeit der Bezüge im gesamten Beitrag Schabus'. Damit gehen die Verweise über die reine Dokumentation der Gegenwart hinaus und deuten mit dieser Darstellung der Landschaft auf historische, politische und geografische Veränderungen, die sich in dieser zu manifestieren scheinen.



Abb. 21: *Val Canale, 2005, Videostills*

¹⁹³ vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Kanaltal> (4.2.2010)

¹⁹⁴ vgl. Angerer 2001, S. 61; Angerer beschreibt die Identifikation Österreichs mit Europa als ein, seit dem 18. Jahrhundert wiederkehrendes Motiv des österreichischen Identitätsdiskurses, das ursprünglich im Selbstdarstellungsbedarf Österreichs als neue europäische Großmacht begründet war. Neben der Multiethnizität war diese Identifikation vor allem auf der behaupteten Rolle Österreichs im Verteidigungskampf des christlichen Abendlands begründet. Ungeachtet massiver Veränderungen des jeweils gültigen Österreich- bzw. Europabegriffs findet sich die Vorstellung von Österreich als „Europa im Kleinen“ bzw. vom europäischen Österreich in allen Phasen österreichischer Identitätsfindung. Vgl. Angerer 2001, S. 55-72

Wie in dem Video, das ein ehemals habsburgisches Tal zeigt, ist auch in der Fotoserie ein Verweis auf diesen Teil der venezianischen Vergangenheit zu sehen. Wenn der Künstler sich hier, wie auch schon in New York oder Bregenz seinem Ausstellungsraum im selbstgebauten Optimisten nähert, so sollen hier unweigerlich auch Assoziationen mit der österreichischen Besetzung Venedigs hervorgerufen werden. In der hier gewählten Inszenierung bekommt dieser historische Verweis eine durchaus ironische Färbung, wirkt doch das kleine Segelboot fast lächerlich vor der Kulisse Venedigs.

Alpine Mythen

Dem Motiv des Berges selbst wird in den Katalogtexten eine große Bedeutung auch abseits österreichischer Identitätskonstruktion zugeschrieben. Auf einer formalen Ebene stellt der Berg nicht nur eine Barriere dar, sondern erinnert seiner äußeren Form nach an moderne, computergenerierte Architektur¹⁹⁵ oder sogar an den Tarnkappenbomber Lockheed F-117A „Nighthawk“¹⁹⁶, während sich im Inneren Analogien zu einem holzigen Schiffsrumpf feststellen lassen¹⁹⁷. Neben derartigen formalen Analogien, von denen sich in den Katalogtexten zahlreiche finden, befasst sich etwa Franz Xaver Baiers Text über weite Strecken mit der Bedeutung von Bergen als religiöse Heiligtümer, aber auch mit dem Alpinismus und diesem entsprungenen Sprachbildern. Es findet sich hier außerdem eine Auseinandersetzung mit der Bedeutung des *Erhabenen* und anderen kulturellen Werten, die den Bergen zugeschrieben werden. Äußerst wichtig ist auch Baiers Hinweis auf die Instrumentalisierung und Ideologisierung des ästhetisierten Alpines, die sich etwa darin äußerte, dass der deutsch-österreichische Alpenverein als einer der ersten Vereine jüdische Mitglieder ausgeschlossen hatte:

„Denn wo ‚die Reinheit‘ der erhabenen Alpenhöhen gepriesen wurde, war das Bedürfnis nach Ausschließung des Unreinen nicht weit“¹⁹⁸

Zugleich weist er auch darauf hin, wie Adolf Hitler „die Koppelung der Berge mit der

¹⁹⁵ vgl. Hollein 2005, S. 8

¹⁹⁶ vgl. Baier 2005, S. 29

¹⁹⁷ vgl. Hollein 2005, S. 9

¹⁹⁸ Baier 2005, S. 27

Macht¹⁹⁹ perfide genutzt hatte:

„Er baute auf die Wucht der Berge, um seine eigene Macht hierüber zu demonstrieren und die anderen Menschen zu beeindrucken und klein zu machen.“²⁰⁰

Diese Passage stellt zugleich den einzigen Hinweis auf die Inszenierungen von Berg und Heimat in der NS-Propaganda dar, die sich in dem Beitrag und den dazu erschienenen Texten finden. Dies ist insofern interessant, als sich zahlreiche historische Verweise sowohl auf den Austrofaschismus und die Gründungszeit des Pavillons, als auch auf die Habsburgermonarchie finden, kaum jedoch auf den Nationalsozialismus. Dabei muss auch der Alpen-Inszenierung der NS-Zeit eine nachhaltige Wirkung auf das Bild der Alpen, aber auch auf das österreichische Selbstverständnis zugeschrieben werden, sie wird in ihrer Bedeutung aber offensichtlich unterschätzt.

Im Inneren des Berges gibt ein Modell des Beitrags, also die Pavillon-Überbauung in Modellform, einen Hinweis auf die Subkultur des Modellbaus. Vor allem aber liegt darin ein Verweis auf eine damit verbundene Geisteshaltung, die sich in der modellhaften Darstellung und der Domestizierung des alpinen Schreckens zeigt. So spiegelt sich im Modellbau, der sich erst in den Fünfzigerjahren des 20. Jahrhunderts etwa in der Form der Modelleisenbahn als Hobby durchsetzte, eine verklärte „Rückbesinnung auf die im Großen und Ganzen heil gebliebene Bergwelt“²⁰¹. Neben dem Verweis auf diese, dem Spießbürgertum zugeschriebene Subkultur kann dieses Modell auch als Referenz auf die Ästhetisierung der Berge generell gedeutet werden.

Die Auseinandersetzung mit alpinen Mythen, wie sie in *Das letzte Land* praktiziert wird, beinhaltet also eine Vielzahl an Verweisen und macht eine endgültige Deutung schwierig. Unverkennbar scheint jedoch ein Moment der Dekonstruktion dieser identitätsformenden Mythen, wobei auch dieses keineswegs deutlich formuliert wird. Es muss anhand von Schabus' Beitrag letztlich sogar bezweifelt werden, dass dieser eine reine Entmythologisierung des österreichischen Alpenmythos anstrebt. Es findet darin zwar auch eine Demontage dieses Mythos statt, in dem sich sowohl austrofaschistisches Erbe, Nazi-Ästhetik und Identitätskonstruktionen der 2. Republik widerspiegelt, doch muss dabei bedacht werden, dass eben diese Demontage selbst „längst fester Bestandteil des Mythos

¹⁹⁹ Baier 2005, S. 27

²⁰⁰ ebd.

²⁰¹ Walter 2007, S. 128

ist“²⁰². Ob nun bewusst oder unbewusst stellt *Das letzte Land* damit eine weitere Fortschreibung dieses Mythos als ironische Neuinterpretation des Berges als repräsentatives Österreichbild dar. Die Ironisierung und Demontage des österreichischen Alpenmythos gehört längst zum üblichen Umgang mit alpinen Inszenierungen in offiziellen Österreichpräsentationen, der bildenden Kunst, genauso wie in der Pop-Kultur und der Werbung.

Abgründe, Verliese

In der Anlage der Innenkonstruktion aus verworrenen Treppen und Gängen sowie der Abbildung einer Radierung aus Piranesi's *Carceri* Serie taucht eine weitere wichtige Referenz des Beitrags auf. Der Verweis auf den venezianischen Architekten Giovanni Battista Piranesi, der sich auch im Katalogtext von Franz Xaver Baier findet, gibt in ähnlicher Weise Anlass zu mehreren Deutungen. Mit der Überbauung des Pavillons durch einen Berg bringt Schabus nicht nur zwei, dem selben Zeitgeist entsprungene Formen österreichischer Selbstdarstellung in einer ironisierenden Form zusammen, sondern verbindet auch zwei nachhaltig prägende, höchst unterschiedliche venezianische Architekten, die zusätzlich für höchst unterschiedliche weltanschauliche Konstrukte stehen. So stellt Baier dazu fest:

„Piranesi ging es in seinen *Carceri* – thematisch im Umkreis von Kerker, Einschluss, Gewicht, Last der Vergangenheit, Erstarrung, Folter, Marter, aber auch Suche, Neugierde und Orientierung entstanden – nicht um perfekte reale Räume wie Palladio.“²⁰³

Ruft man sich hier in Erinnerung, mit welchen Ergebnis etwa Michael Müller eine Verbindung zwischen dem Typus der Palladio-Villa und dem Biennale Pavillon von Josef Hoffmann mit der darin zum Vorschein tretenden austrofaschistischen Weltanschauung herstellte, so muss dieser Verweis über den Konflikt architektonischer Konzepte hinausgehen. Müller und Bentmann sehen etwa im Villen-Ideal der Renaissance eine architektonisch manifestierte Gesellschaftsordnung widergespiegelt:

„Biblisch-mittelalterliche ‚Gottesknechtschaft‘ und ungefährdetes Autoritätsverhältnis von Herr und Knecht in der Landvilla treffen sich als retardierende Prinzipien in ihrer

²⁰² Jöhler, Tschofen 2001, S. 198

²⁰³ Baier 2005, S. 30

grundsätzlichen Antipathie gegen jede Art von Aufklärung“²⁰⁴

Diese Gesellschaftsordnung wurde folglich nicht nur in Andrea Palladios Bauten zu „höchster Konsequenz getrieben“²⁰⁵, in der venezianischen Villa ins architektonische übersetzt, sondern diente auch im kulturphilosophischen Diskurs um den Konflikt zwischen Stadt und Land im 19. und 20. Jahrhundert als anzustrebendes Idealbild.²⁰⁶ Genau diese politische und soziale Bedeutung der Villa sieht Müller in Folge auch als in Hoffmanns Pavillon architektonisch ausgedrückt.²⁰⁷

Die Kombination der beiden venezianischen Architekten ist insofern interessant, als dass es auch für die hier zitierten *Carceri* unter den unterschiedlichen Interpretationsarten eine politische gibt, die dieser Gesellschaftsordnung, wie sie sich in Palladios Villen zu manifestieren scheint, widerspricht. So stellt etwa Alexander Kupfer zur Darstellungen dreier ermordeter Patrizier, die zur Zeit Kaiser Neros gelebt hatten, in Piranesis Radierungen fest:

„Wenn diese Bezüge auf Neros Schreckensherrschaft und ihre unschuldigen Opfer im Zusammenhang mit den Kerkerdarstellungen gesehen werden sollen, (...) dann könnten die *Carceri* als Mahnmal aufzufassen sein, das auf die Machtwillkür und die Ohnmacht der unter ihr Leidenden hinweisen soll.“²⁰⁸

Damit stellt Schabus also, indem er sich auf Piranesi beruft, dem architektonischen Prinzip Hoffmanns, vor allem aber dessen politischer Interpretation, ein gegenläufiges Modell gegenüber. Der Verweis auf Piranesi ist hier aber auch insofern interessant, als dass er, neben einer derart gerichteten politischen Interpretation, zahlreiche Deutung zulässt. Die *Carceri* haben seit ihrer Entstehung im 18. Jahrhundert unterschiedliche Rezeptionen erfahren, werden bis heute in unterschiedlichen Zusammenhängen zitiert und haben nicht zuletzt auch als Vorbild für reale Gefängnisbauten gedient.²⁰⁹ Schabus' Beschäftigung mit Piranesi muss daher auch als Verweis auf diese, oft widersprüchliche Rezeptionsgeschichte der *Carceri* verstanden werden.

²⁰⁴ Bentmann, Müller 1970, S. 29

²⁰⁵ ebd., S. 29

²⁰⁶ vgl. ebd. S. 116-124

²⁰⁷ vgl. Müller 1993, S. 29

²⁰⁸ Kupfer 1992, S. 58

²⁰⁹ vgl. ebd.

Bei Baier wird hier einer weiteren psychologischen Deutungsweise größeren Wert zugemessen, der zufolge Piranesi mit seinen Radierungen „vielmehr Seelenräume, Psychoarchitektur im Sinn (hatte), Räume also in denen Äußeres und Inneres nicht getrennt sind, sondern eine Verbindung eingehen, die dem Leben nahe kommt.“²¹⁰ Damit klingt bei Baier nicht nur eine weitere häufige Interpretation der *Carceri* an, sondern führt auch zu der Reflexion August Ruhs im selben Katalog hin, der sich mit der psychoanalytischen Komponente in Schabus' Werk befasst. So stellt Ruhs bezüglich Schabus' Beitrag fest:

“Indem der Künstler das letzte Land urwörtlich auch als das erste kennzeichnet (...), in dem er mit sinnfälligem Nachdruck in die Tiefe des Berges führt, schafft er ein Reflexionsareal, auf dem sich eine Diskussion über mentalitätsgeschichtliche Perspektiven des Denkens und der Erkenntnistätigkeit eröffnen kann.“²¹¹

Ruhs eröffnet damit zu den bisher umrissenen politischen, geografischen und kulturhistorischen Interpretationsweisen eine psychoanalytische sowie philosophische Deutung. In dem Essay findet eine Auseinandersetzung mit der Bedeutung der Tiefe, des Verborgenen, aber auch einer vor allem in der Frühzeit der Psychoanalyse und der Tiefenpsychologie bemühten Bergbaumetaphorik statt. Auch die Bedeutung des Begriffs Mythos, dessen Funktion es Ruhs zufolge sei, „zu deformieren und nicht etwas verschwinden zu lassen“²¹², wird hier in seiner philosophiehistorischen Bedeutung dargelegt. Damit schafft es Ruhs also, der Tiefe, die in Schabus' Werk wohl im Inneren des Berges vermutet werden muss, aber auch der tiefenpsychologischen Bedeutung des Mythos, in diesem Falle also des Berges, große Bedeutung zuzumessen. Philosophiehistorisch unterstützt liefert er damit nicht nur einen weiteren Interpretationszugang, sondern verleiht dem Werk zusätzliche philosophische Legitimität.

²¹⁰ Baier 2005, S. 30

²¹¹ Ruhs 2005, S. 35

²¹² ebd., S. 36

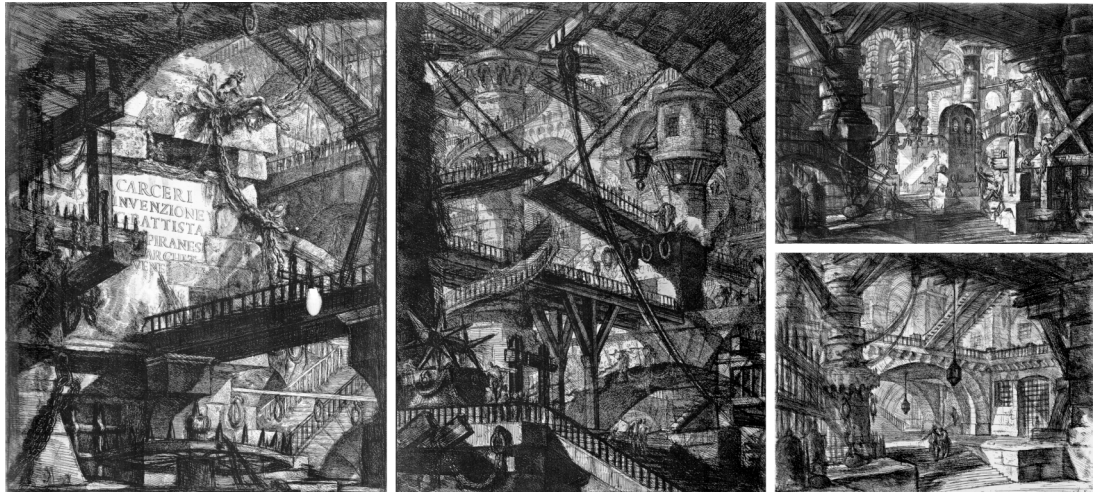


Abb. 22: G. B. Piranesi: *Carceri*, Blätter I, VII, XIV u. XVI

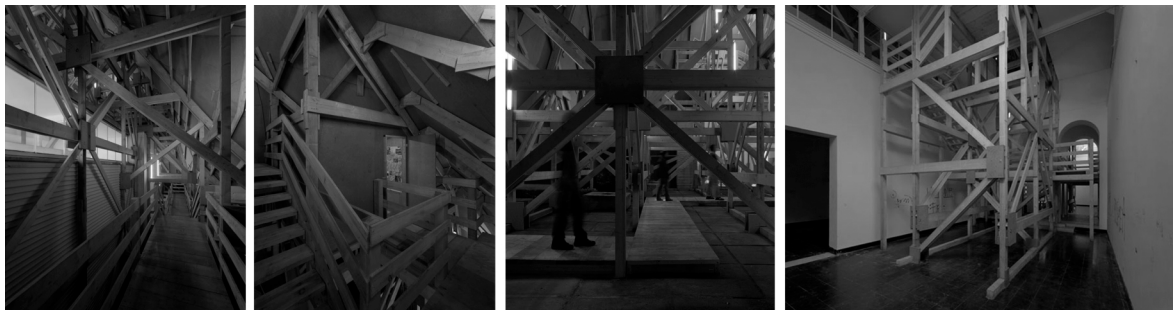


Abb. 23: Innenansicht, österreichischer Pavillons 2005

Die Suche nach dem letzten Land

Während hier und in dem begleitenden Katalog nun wesentliche Aspekte des Beitrags ausgeführt worden sind und zumindest grundlegende Interpretationsrichtungen nachgezeichnet wurden, bleibt der Titel des Beitrags bisher weitgehend unbeachtet. Zwar heißt es im Katalog bei Ruhs, dass „das letzte Land urwörtlich auch das erste kennzeichnet“²¹³, die ambivalenten Interpretationsmöglichkeiten des Titels, die als symptomatisch für den ganze Beitrag gesehen werden können, blieben bisher jedoch unbeachtet. So ist unklar, auf was sich der Titel genau bezieht. *Das letzte Land* kann hier einerseits als Kommentar auf Österreich verstanden werden, wobei das letzte dabei sowohl zeitlich im Sinne einer Verspätung, als auch abfällig, etwa als das schlechteste Land verstanden werden könnte. Andererseits lässt die Lage des Pavillons an der Rückseite der Giardini und damit am Schluss eines Biennalerundgangs auch eine biennaleimmanente Deutung des Titels zu.

²¹³ Ruhs 2005, S. 35

Damit sind die naheliegenden Interpretationsmöglichkeiten weitgehend umrissen, doch findet sich in Christoph Ransmayrs Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* ein Hinweis, der, wenn auch letztlich unbelegbar, zu der Vorgehensweise Schabus' und der Vielfalt seiner Verweise passen würde. Dort wird das 1873/74 von der ersten österreichisch-ungarischen Nordpol Expedition entdeckte Franz-Josef-Land als „das letzte Land“²¹⁴ (hier im Sinne des letzten entdeckten Festlands) bezeichnet, was ein Verweis in der Art wäre, wie sie sich mehrfach in Schabus' Beitrag finden. Darin fände sich nicht nur ein historischer Bezug auf österreichisch-ungarische Expeditions- und Kolonialisationsambitionen, sondern etwa auch auf den Kommandanten zu Land Julius Payer. Dieser widmete sich, nach der Rückkehr von seiner Expedition, vornehmlich der Malerei und bildete immer wieder die bereisten Polarlandschaften ab. Gerade Julius Payer in seiner wechselnden Rolle als Kartograph der Alpen, Expeditionsfahrer und Künstler könnte so als eine Art geistiges Vorbild für den seine Expeditionen mit einem Jugendboot durchführenden Hans Schabus verstanden werden. Schabus inszenierte Expeditionen, in denen er mit seinem Optimist *forlorn* neben Venedig auch in der Kanalisation Wiens, den Gewässern vor New York oder zuletzt dem Hafen von Rotterdam zu sehen ist, nehmen offensichtlich Bezug auf die Expeditionsreisen vergangener Zeiten²¹⁵. Nicht zuletzt deuten auch die an Logbuchüberschriften erinnernden Arbeitstitel dieser Serie in diese Richtung. Auch Julius Payer entwickelte, nachdem er sich nach seiner Rückkehr zwanzig Jahre der Malerei gewidmet hatte, zufällig auch im Gründungsjahr der Biennale (1895), die Idee zu einer künstlerischen Expedition nach Ostgrönland, die jedoch nie zustande kam.²¹⁶ Mit dieser Bezugnahme, sowohl im Titel des Beitrags als auch in der von Schabus über längere Zeit fortgeführten Fotoserie, findet eine Entmythologisierung dieser Expeditionsreisen statt. In der Inszenierung des Künstlers im Jugendboot wird das Heroische und Dramatische, das der Darstellung derartiger Unternehmungen anhaftet, verniedlicht und damit ironisch gebrochen. Der in Schabus' künstlerischen Expeditionen stattfindende Verweis gilt so hauptsächlich der Inszenierung und Instrumentalisierung solcher Expeditionen und den daraus geformten Mythen. In dem der Pathos, der jeder Instrumentalisierung solcher Unternehmungen zugrunde liegt, durch Schabus' Inszenierung kontrastiert wird, werden derartige Expeditionsmythen in dieser Arbeit aufgelöst bzw. entmythologisiert. Auch hier kann Schabus' Beitrag in der Nähe von Ransmayers Roman vermutet werden, der im Unterschied zu vergleichbarer, zahlreich erschienener Literatur, etwa zur Payer-

²¹⁴ Ransmayr 2005, S. 272

²¹⁵ vgl. www.portscapes.nl/eng/hans-schabus (11.3.2010); Daneben findet darin auch eine Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Facetten von Migration, Seereisen, dem Ankommen usw.

²¹⁶ vgl. Schefbeck 1996, S. 52

Weyprecht-Expedition, gerade auch das Absurde solcher Unternehmungen durchklingen lässt. So vage der Hinweis auch ist, stellt Ransmayrs Roman in ähnlicher Weise wie Schabus' Beitrag eine Dekonstruktion des Mythos solcher heroisierter historischer Prestigeunternehmungen dar, wenn die strapaziöse Entdeckung des letzten Landes auf Grund historischer Veränderungen, letztlich weder politisch noch wissenschaftlich die erwarteten Effekte erzielt.



Abb. 24: Links: Julius Payer; Mitte: Österreichische Briefmarke 1973; Rechts: Gemälde von Julius Payer (1897)

In ähnlicher Weise, wie dies schon für Schabus' Erweiterung des (österreichischen) Berg-Mythos erwähnt wurde, lässt sich in dem Beitrag mehrfach eine Beschäftigung mit bekannten österreichischen Mythen finden. Schabus bezieht sich hier auch auf die Funktion des Pavillons und dessen Bedeutungen, sowohl im Zusammenhang mit seiner Gründungsgeschichte als auch mit späteren Auseinandersetzungen wie etwa Rockenschaubs Beitrag von 1993. In der Überbauung des Pavillons und den Piranesianleihen im Inneren werden Motive des Hoffmannmythos aber auch der Hoffmanrezeption aufgegriffen. Sie werden dabei, etwa mit der Überbauung, ironisiert oder mit Piranesi kontrastiert, womit der Hoffmannmythos angegriffen, gleichzeitig aber auch fortgeschrieben wird. In ähnlicher Weise funktionieren auch die zahlreichen Verweise auf die historischen und geografischen Verbindungen zwischen Venedig und Österreich, die in Schabus' Beitrag vorkommen. Sie alle schließen an einen mehr oder weniger bekannten Mythos österreichischer Identitätskonstruktion an und erweitern diesen. Die jeweils aufgegriffenen Mythen werden dabei ironisiert, mit unter aber auch banalisiert oder kontrastiert, letztlich aber jedenfalls teilweise dekonstruiert. Gleichzeitig findet in deren Erweiterung aber auch deren Fortschreibung und somit deren Aufrechterhaltung statt.



Abb. 25: Links: „Mare Adriatico, Venezia, 13. Maggio 2005“; Rechts (von oben): „Wienfluss, Wien, 16. Februar 2002“; „East River, New York, March 26th 2002“; „Europahaven, Rotterdam, 17 June 2009“

Strategische Analogien im Beitrag von 2005

Auch in Schabus' Beitrag lassen sich strategische Vorgehensweisen festmachen, die in ähnlicher Form auf andere Pavillons übertragbar sind, im Gegensatz zu *Stellvertreter* 1993 als Arbeitsprinzip aber stark modifiziert werden müssten. So setzt Schabus als sichtbarstes Zeichen in seinem Beitrag einen Berg über den Pavillon, womit er ein Bild bemüht, dessen klischeehafte, historisch konstruierte Bedeutung leicht mit Österreich identifiziert werden kann. In weiterer Folge ist der Beitrag so angelegt, dass er eine Vielzahl an Interpretationsmöglichkeiten eröffnet, die auf verschiedene, zentrale Elemente eines Biennalebeitrags verweisen. Das Feld dieser Verweise deckt sich weitgehend mit den von Weibel 1993 formulierten Bedingungen der Biennale. So finden sich unzählige Verweise auf das Land Österreich, seine Identitätskonstruktion und seine vielfältigen kulturellen und historischen Verbindungen zu Venedig. Weiters findet sich eine dekonstruierende Auseinandersetzung mit dem Pavillon bzw. seiner architektonischen und politischen Bedeutung sowie offensichtliche Referenzen auf seine Entstehungszeit. Als dritte Komponente finden sich zahlreiche Bezüge zur Geschichte der Biennale als Modellwelt und Bühne nationaler Wettkämpfe, in denen auch hier immer wieder Hinweise auf Österreich anklingen.

Anders als 1993 findet sich aber in *Das letzte Land* weder im Katalog noch im künstlerischen Beitrag ein derart explizit ausformulierter Anspruch, wie etwa der Bruch mit der Tradition österreichischer Kulturpolitik, wie er bei Weibel formuliert wird. Weder im Katalog noch im Beitrag selbst wird der institutionskritische Anspruch, der 1993 wiederholt anklingt, eindeutig formuliert. Im Gegenteil, die in Weibels Kritik als wesentlich angeführten Komponenten der Biennale und der Länderbeiträge lassen sich

zwar auch hier sowohl im Beitrag selbst als auch in den Katalogtexten festmachen, doch eine Kritik an ihnen ist höchstens zu vermuten und bleibt vage. Es wird mit der Errichtung eines Berges ein Bild bemüht, das keinen Bruch mit der österreichischen Kulturpolitik darstellt, sondern sogar als affirmative Geste zur österreichischen Selbstinszenierung gedeutet werden kann, diese aber in ihrer Übertreibung ironisiert. Kritik am Land, der Veranstaltung und der Problematik nationaler Repräsentation wird hier, in dieser Fülle an Bezügen, nicht explizit formuliert, klingt jedoch als Ironie immer wieder an.

Die Funktionsweise des Beitrags basiert auf der Verwendung eines klischeehaften Bildes, das leicht mit dem repräsentierten Land in Verbindung gebracht werden kann. In der Ausführung des hierbei bemühten Bildes treten dann aber zahlreiche Irritationen auf, die eine rein affirmative Lesart verhindern. Zudem eröffnet der Beitrag eine Reihe kunsthistorischer Analogien und politischer, gesellschaftlicher oder historischer Verweise, die zum Teil sofort ersichtlich werden, sich zum Teil aber nur langsam eröffnen, deren Interpretation jedoch nicht eindeutig aus dem Beitrag hervorgeht. Neben den Interventionen des Beitrags erscheint eine Begleitpublikation, die in einer umfangreichen theoretischen Auseinandersetzung Interpretationsrichtungen vorgibt und einzelne Aspekte des Beitrags hervor streicht.

Diese Vorgehensweise, über ein einfach zu entschlüsselndes, leicht einer Nation zuordenbares Zeichen einen Länderbeitrag zu gestalten, der als kritische und subversive Auseinandersetzung mit den Bedeutungszusammenhängen der Biennale von Venedig verstanden werden soll, lässt sich auch in anderen Länderbeiträgen erkennen. So setzten sowohl Hans Haacke als auch Ilja Kabakov 1993 klischeehafte Zeichen ein, die sich schlüssig und eindeutig mit der jeweiligen Nation in Verbindung bringen lassen. Bei Kabakov ist es ein verkitschter, der Sowjetarchitektur nachempfundener kleiner Pavillon mit allen Machtinsignien und Symbolen der UdSSR, sowie die sowjetische Marschmusik, die zu hören ist. Haacke setzt eine vergrößerte D-Mark Münze in die ursprünglich für die Herrschaftsinsignien des NS-Regimes vorgesehene Vertiefung über dem Eingang in den deutschen Pavillon und bringt ein Foto von Hitlers Biennalebesuch auf einer Stellwand hinter dem Eingang an. Beide Künstler verwenden hier also Zeichen, die sich, ähnlich wie Schabus' Berg, unschwer mit dem jeweiligen Land in Verbindung bringen lassen. In allen Fällen werden diese Bilder aber durch die Inszenierung soweit verfremdet, dass sie nicht als affirmativ, sondern als kritisch verstanden werden können.

Zudem haben alle drei Beiträge einen unmittelbaren Angriff auf das Gebäude gemein: Kabakov inszeniert eine Baustellensituation im eigentlichen Pavillon, Haacke lässt den

Boden zertrümmern und bei Schabus verschwindet fast der gesamte Pavillon unter einem Berg. Daneben lassen sich, ähnlich wie mit dem Verweis auf Piranesi bei Schabus, auch Bezüge zur Kunstgeschichte herstellen, wie etwa zwischen Haackes Trümmerfeld und C. D. Friedrichs *Gescheiterter Hoffnung*. Diese leicht zuzuordnenden, klischeehaften Bilder funktionieren aber nur als Einstieg in ein vielschichtiges System von unterschiedlichen Verweisen. Trotz der offensichtlichen Möglichkeit, die genannten Beiträge kritisch und subversiv zu verstehen, lässt die Vielfalt der Verweise kaum eine eindeutige Interpretationsweise zu. Im zusätzlich erscheinenden Katalog finden sich dann aber zahlreiche Hinweise, die zwar auch selbst keine zwingenden Interpretationen bereitstellen, jedoch eine Auswahl möglicher Deutungen anbieten. Damit wird in der Vorgehensweise zwar darauf geachtet, dass die Subversion sichtbar wird, doch auf eindeutige Aussagen wird dabei weitgehend verzichtet.

Die Strategie, die Haacke, Kabakov, Schabus und auch andere anwenden, kann als „Subversive Imitation“²¹⁷ bezeichnet werden, ein Begriff, den Walter Grasskamp bezüglich Hans Haackes Arbeitweise anwendet. Dabei greifen die Künstler für ihren Beitrag leicht wieder erkennbare Elemente der jeweiligen Nation auf und verleihen diesen in ihrer Verfremdung eine subversive Note. Die Subversion entsteht dabei aus dem Spiel mit einer bekannten Repräsentationssymbolik und deren wiederholten Brechung.

Wenngleich diese Strategie bei den genannten Künstlern offensichtlicher zu Tage tritt, lässt sich letztlich etwa auch in der Arbeit Gerwald Rockenschauhs von 1993 eine ähnliche Vorgehensweise erkennen. Zwar verzichtet dieser auf den Einsatz klischeehafter Bilder, doch gelingt auch ihm in der Aufnahme von Hoffmanns architektonischem Prinzip letztlich deren Dekonstruktion. Subtil inszeniert er den Pavillon als Wehranlage, womit er auf Ideologien und Identitätskonstruktionen die sich in der Architektur verbergen, hinweist. Mit der Materialität der eingesetzten Standardelemente greift er zudem wesentliche Prinzipien Hoffmanns künstlerischer Auffassung an. In Offenlegung ideologischer Implikationen der Architektur findet somit auch hier ein subversiver Angriff auf österreichische Kulturpolitik und Identitätskonstruktionen statt. Hinter Schabus' Beitrag steckt also ein Arbeitprinzip, das sich auch in anderen Beiträgen, wenn auch inhaltlich und optisch grundlegend anders ausgeformt, erkennen lässt.

²¹⁷ Grasskamp 1993, S. 45

6. Zusammenfassung

Bedingung, Rahmung, Themenstellung - Zum Kontext der Biennale von Venedig

Die Rolle der Biennale von Venedig als Bühne kultureller Selbstdarstellung der Nationen hat sich seit ihrer Erfindung 1895 mehrfach geändert. Von einer Verkaufsausstellung, die von der venezianischen Stadtverwaltung, nach Vorbild etwa der Münchner Secession, mit internationaler Beteiligung ins Leben gerufen wurde, entwickelt sie sich vor allem in ihrer Frühphase zu einer Bühne kultureller Selbstdarstellung Italiens. Gleichzeitig wird sie, vermutlich auf Grund ihres schnellen Erfolgs, der nicht zuletzt mit der internationalen Ausrichtung und ihrem Kommissarensystem zusammen hängt, auch zunehmend zu einer wichtigen kulturellen Bühne für die übrigen europäischen Staaten. Neben der Etablierung des Pavillonsystems ab 1907, das auch mit einer zunehmenden äußerlichen Annäherung an das Modell der Weltausstellung einhergeht, äußert sich diese Entwicklung darin, dass die Länderbeiträge nun zunehmend von offizieller, staatlicher Seite, statt wie bisher auf private Initiative, gestaltet werden. Schon in dieser frühen Phase der Gestaltung der Giardini als Ausstellungsgelände lassen sich anhand der venezianischen Modellwelt historische Entwicklungen Europas und die unterschiedlichen Repräsentationsbestrebungen der teilnehmenden Länder erkennen. In der Folge spiegeln sich auch die meisten ideologischen und politischen Entwicklungen in den Beteiligungen an der Biennale von Venedig wider, was sich sowohl in der Architektur der Pavillons als auch in den künstlerischen Beiträgen zeigt. So gehen auch die nationalistischen Auseinandersetzungen, vor allem aber die beiden Weltkriege, nicht an der Veranstaltung vorüber. Besonders die Instrumentalisierung, die sie durch den italienischen Faschismus erfährt, soll auch für folgende Biennalen von großer Bedeutung sein.

Während sich die Biennalen der Dreißigerjahre, faschistischer Kunstauffassung folgend, zunehmend auf realistische Kunst beschränkten, wurden die Biennalen ab ihrer Wiedereinführung 1948 zur symbolischen Wiedergutmachung an vom Faschismus verfolgten Künstlern und Kunstrichtungen verstanden. So sind die Ausstellungen, die sich bis in die Sechzigerjahre, abgesehen von den US-amerikanischen Beiträgen, fast ausschließlich mit der Vorkriegsmoderne beschäftigen, als Retrospektiven gestaltet. Auch in der Vergabe der Preise ist eine auffällige Fokussierung auf die Moderne vor dem ersten

Weltkrieg sowie der Zwischenkriegszeit, vor allem aber auf die *École de Paris*, festzustellen. Neben der symbolischen Wiedergutmachung an der Moderne und dem weitgehenden Ausschluss zeitgenössischer Positionen sind die Biennalen der Fünfzigerjahre auch von einer personellen und strukturellen Kontinuität geprägt, die sich seit der Vorkriegszeit und vor allem dem Faschismus fortsetzt. Diese Entwicklungen, aber auch die Entstehung ähnlicher, internationaler Ausstellungen die weniger retrospektiv ausgerichtet sind, wie der *documenta* in Kassel (1955) oder der Biennale von Sao Paolo (1951), lassen die Biennale von Venedig zunehmend an Bedeutung verlieren. Gleichsam regt sich allmählich Kritik, sowohl an ihrer Rückwärtsgewandtheit als auch an problematischen personellen Kontinuitäten und an der als unzeitgemäß empfundenen nationalen Ausrichtung. Auch auf der Biennale von Venedig wird daraufhin 1968 protestiert, was die Austragung der Ausstellung zwar nicht verhindert, aber zumindest dazu führt, dass einige Veranstaltungen ausfallen. Vor allem aber wird eine Umstrukturierung der Biennale beschlossen, die unter anderem in der zeitweiligen Aufhebung der Preisvergabe gipfelt.

Auch die künstlerischen Beiträge verändern sich seit den Sechzigerjahren grundlegend. Waren die Länderbeiträge bis dahin meist als Retrospektiven über die frühen Phasen der Moderne gestaltet, die sowohl einen zeitlichen Überblick über die Moderne schaffen wollten, als auch einen Anschluss an die internationale Moderne legitimieren sollten, werden nun zunehmend jüngere Künstler in kleinen Gruppen oder als Einzelpräsentationen gezeigt. Mit dieser Veränderung beginnen die Künstler die Beiträge gezielt für diese Ausstellung zu gestalten, womit ein wachsendes Bewusstsein und damit auch eine Bezugnahme auf den Kontext der Ausstellung festzustellen ist. Mit der zunehmenden Sensibilität für den Bedeutungsrahmen, den die Biennale und die Pavillons auf Grund ihrer Architektur, ihrer Geschichte, der politischen Bedeutung, etc. darstellen, wird dieser nun auch immer mehr zum Zentrum künstlerischer Reflexionen.

Damit setzt sich ab den Sechzigerjahren nicht nur die Präsentation jüngerer Künstler in kleinen Gruppen als gängige Ausstellungspolitik durch, sondern kontextbezogene Arbeiten werden allmählich zu einem Standard der Länderbeiträge. In der Biennale von 1993 findet dieser Kontextbezug sowohl in dem von der Biennaleleitung vorgegebenen Generalthema, als auch in zahlreichen Länderbeiträgen einen Höhepunkt. Die Gründe hierfür sind dabei wohl einerseits in der erfolgreichen Etablierung kontextbezogener Kunst, und andererseits in tiefgehenden politischen Veränderungen seit 1989 zu suchen. Dass hier vor allem auch Fragen von Nationalismus und gesellschaftlicher Umstrukturierungen deutlicher als zuvor ins Zentrum der Betrachtung gerückt sind, lässt sich zumindest teilweise auf die Auflösung

stabil erscheinender politischer Konstellationen und einem damit einhergehenden, auch kriegerischen Aufflammen des Nationalismus in Europa zurückführen. Auch in den folgenden Biennalen finden sich immer wieder Bezugnahmen auf den Kontext der Biennale, die, obwohl in unterschiedlichen Ausformungen, nach wie vor einen Standard für viele Länderbeiträge darstellen.

Der Kontextbezug vieler Länderbeiträge fußt also zu einem großen Teil in der historischen Entwicklung der Biennale und ihrer problematischen Funktion als kulturelle Bühne nationaler Selbstdarstellung. Hier stellen vor allem auch die Pavillons, als architektonisch manifestierte Bestrebungen nationaler Präsentation und kultureller Dominanz, einen wesentlichen Rahmen für die präsentierte Kunst und deren Rezeption dar. Dabei ist der Pavillon aber nicht nur Relikt einer Epoche und deren (staats-)ideologischer Auffassung, vielmehr unterliegt auch seine Bedeutung einer ständigen Transformation durch die Interventionen der Kunst, für die er dabei nicht nur Bedeutungsrahmen, sondern gleichsam Arbeitsmaterial ist.

Auch die österreichischen Beiträge, denen in dieser Arbeit besondere Aufmerksamkeit zukommt, unterliegen im Wesentlichen den für die gesamte Biennale beschriebenen Entwicklungen. Dies gilt für die frühen Phasen der österreichischer Biennale Beteiligung und der Entstehungsgeschichte des Pavillons, in denen sich vor allem auch politische Probleme der im Untergang begriffenen österreichisch-ungarischen Monarchie widerspiegeln genau so, wie für die Ausstellungsbeteiligungen seit 1948, die sich weitgehend analog zu den übrigen Entwicklungen verhalten. So steht hinter dem Versuch 1913 einen österreichischen Pavillon zu errichten die Bestrebung kulturelle Eigenständigkeit zu demonstrieren. Vor allem aber die tatsächliche Errichtung des Pavillons 1934, nach Plänen von Josef Hoffmann, kann als Ausdruck kultureller Legitimationsbestrebungen der austrofaschistischen Regierung gesehen werden. Auch die Nachkriegsbeteiligungen unter der kommissarischen Leitung von Josef Hoffmann sind gleichermaßen als Retrospektiven über die Moderne der Zwischenkriegszeit gestaltet. Zudem lassen sich hier personelle Kontinuitäten, sowohl in der Figur Hoffmanns als auch in der künstlerischen Beteiligung, von der Zeit des Ständestaats über die NS-Zeit erkennen. Auch die Tendenz hin zu Präsentationen von einigen wenigen zeitgenössischen Künstlern ab den Sechzigerjahren lässt sich hier nachvollziehen. Damit einhergehend findet zwar in den österreichischen Beiträgen ebenfalls eine Sensibilisierung für den Kontext statt, anders als etwa der deutsche Pavillon, mit seiner unverkennbar als nationalsozialistisch zu identifizierenden Architektur, scheint der österreichische Pavillon aber zu diesem Zeitpunkt noch weitaus weniger Anlass für eine kritische Auseinandersetzung zu geben.

Dies hat vermutlich mit der nicht zwingend ideologisch zu interpretierenden, nach wie vor als modern interpretierten Architektur, aber auch mit seinem Architekten Josef Hoffmann selbst zu tun, dessen Rolle als wichtige Figur der Wiener Moderne kaum kritisch beleuchtet wurde.

Die österreichischen Beiträge

Stellvertreter

Mit dem hier besprochenen Beitrag *Stellvertreter* liegt Österreich 1993, zumindest vordergründig, im internationalen Trend. Schon in der Bewerbungsphase als Kommissar spricht Peter Weibel hier, nach eigener Darstellung, von einem Bruch mit der für die Biennale charakteristischen Tradition nationaler Selbstdarstellung, den er mit seinem Beitrag vollziehen will. Der Beitrag basiert zu einem wesentlichen Teil auf Weibels Beschäftigung mit Österreich und der Kulturpolitik der 2. Republik. In Folge ist er als eine Reflexion über eine von Weibel ebenfalls schon in der Vorbereitungsphase getroffenen Auswahl markanter Charakteristika der Biennale von Venedig zu interpretieren. Allem voran ist hier die Entscheidung des Kommissars, neben dem österreichischen Künstler Gerwald Rockenschau, mit Christian Philipp Müller (CH) und Andrea Fraser (USA) auch zwei Nichtösterreicher als „Vertreter Österreichs“ einzuladen. Diese, in einer breiten Öffentlichkeit diskutierte Künstlerwahl muss in diesem Zusammenhang bereits als die erste künstlerische Entscheidung verstanden werden, die vorgibt, gängige Vorgehensweisen nationaler Selbstdarstellung aufzulösen. Als ihr eigentliches Ziel muss letztlich aber die Sichtbarmachung von Funktionsweisen nationaler Repräsentation und deren symbolische Dekonstruktion angenommen werden.

Weiters greift Weibel hier als Kommissar insofern weit in den Beitrag ein, als er auch die ihm für die Biennale wesentlich erscheinenden Dimensionen Pavillon, Land und Biennale als zu bearbeitende Themen vorgibt. Folglich basiert auch die künstlerische Reflexion zu einem großen Teil auf Weibels Vorgaben. So stellt das Laufgerüst, das Gerwald Rockenschau in den Haupträumen des Pavillons installiert, einen Eingriff in die Architektur dar, der, indem er die Funktionsweisen dieser teilweise zu imitieren scheint, eine Auseinandersetzung mit den politischen und historischen Dimensionen des Pavillons und seiner Entstehungsgeschichte anzuregen versucht. Vor allem, so scheint es, soll die Intervention ideologische Dimensionen des Baus zutage fördern und karikieren. Zusätzlich scheint der Eingriff in seiner industriellen Materialität auch ein Gegenpol zur Materialität

des Pavillons, vor allem aber zu wesentlichen künstlerischen Prinzipien seines Architekten Josef Hoffmann, darzustellen. Rockenschaubs Beitrag will hier jedoch nicht nur die Präsentationsbedingungen des Pavillons sichtbar machen, sondern soll vor allem politische Implikationen des Baus verdeutlichen. Sein Eingriff in das Bauwerk stellt zugleich einen Angriff auf ein kulturelles Selbstverständnis Österreichs dar, dessen Zentrum nach wie vor von Jugendstil, Wiener Werkstätte und Expressionismus besetzt ist.

Als weitere Dimension eines Biennalebeitrags ist in Christian Philipp Müllers Beitrag das Land Österreich, dargestellt durch dessen Grenzen, im Zentrum der Betrachtung. Der Beitrag besteht aus fotografisch dokumentierten Ausreisen aus Österreich über die grünen Grenzen in alle Nachbarländer, die mit historischen Stichen und Texten zu den jeweiligen Regionen versehen sind, der Entfernung der Rückwand der Gartenmauer, der Anlage einer Sammlung von Bäumen aus den Grenzregionen und einem runden Tisch aus den häufigsten österreichischen Gehölzen. Mit zahlreichen historischen und politischen Verweisen erscheint Müllers Beitrag als eine vielschichtige Auseinandersetzung mit der Thematik der Grenze als formgebendes und definierendes Element eines Staates. Müller spielt dabei sowohl mit den historischen Veränderungen, die sich in diesen Grenzen manifestieren und die er gleichzeitig mit historischem und zeitgenössischem Material dokumentiert, als auch mit der Fragwürdigkeit im Umgang mit diesen. Gerade die vordergründig harmlos erscheinende Auseinandersetzung, aber auch die Vielzahl an Verweisen, die der Beitrag zulässt, machen eine vielschichtige Reflexion zu dieser Grenzthematik möglich. Die Auseinandersetzung mit Österreich scheint dagegen eher zufällig und hintergründig. So könnte der Beitrag in nahezu identischer Form für jedes Land mit halbwegs durchlässigen Grenzen gestaltet werden. Ein Österreichbezug ist zwar in der Thematisierung der österreichischen Grenzen bedingt, aus dem sich einige aktuelle und historische Bezüge ergeben, Kommentare auf spezifisch österreichische Gegebenheiten bleiben aber weitgehend aus.

Der dritte Beitrag, zwei Soundinstallationen von Andrea Fraser, hat die Biennale selbst zum Thema. Die erste Soundinstallation im Inneren des Pavillons ist ein aus einem Mitschnitt vom ersten Treffen der Biennalekommissare zusammen geschnittenes Hörspiel, das in der Verfremdung des Materials vor allem die Dynamiken kultureller Dominanz, die die Biennale bestimmen, sichtbar machen soll. Interessant ist hier vor allem auch der selbstironische Aspekt, wenn Fraser zeigt, dass Weibel nicht nur denselben Dynamiken unterliegt, sondern dass gerade das Konzept dieses Beitrags die besagte kulturelle Dominanz anstrebt. Im zweiten Teil, installiert in der Gartenzone des österreichischen Pavillons, ist eine Soundcollage aus unterschiedlichen Kommentaren zur vorhergehenden

Biennale zu hören, die vor allem den Umgang der Rezipienten mit der Veranstaltung zwischen nationalen Klischees, Geltungsverlangen, Eitelkeit und Überforderung durch die Größe und das Ambiente der Stadt und andere Aspekte karikiert.

Zusätzlich zu den künstlerischen Beiträgen liegt eine umfangreicher Katalog zum Beitrag auf, in dem nicht nur Peter Weibel seine Anliegen äußerst klar formuliert, sondern in dem zahlreiche Texte auf die drei thematisierten Aspekte der Biennale eingehen. Neben Weibels Aufsätzen sind hier vor allem die darin getätigten Äußerungen zur ideologischen Bedeutung der Pavillonarchitektur wesentlich für die Rezeption der Interventionen. Erst der Katalog scheint den theoretischen Anspruch seiner umfassenden Auseinandersetzung, vor allem mit Österreich und dem Pavillon, zu komplettieren. Zwar kann der Katalog nicht als unentbehrliche Rezeptionshilfe gesehen werden, aber es scheinen doch auffällig viele im Katalog formulierte Gedanken in den künstlerischen Beiträgen manifestiert zu sein.

Der Beitrag von 1993 ist, wie der Blick auf die Beiträge anderer Länder zeigt, keineswegs ein Bruch mit der für die Biennale typischen Art nationaler Repräsentation. Sowohl die Berufung von Nichtösterreichern in den österreichischen Pavillon als auch die auf künstlerischer Ebene getätigten Reflexionen zum Kontext fügen sich in durchaus gängige Vorgehensweisen. Einzig die umfassend formulierte Absicht, mit der Tradition zu brechen und die Funktionsweisen der Biennale sichtbar zu machen, damit also die Offenlegung der Absicht, stellt den größten Unterschied zu ähnlichen Beiträgen dar. Inhaltlich wurde eine Strategie verfolgt, deren Ziel die Dekonstruktion der Biennale bzw. üblicher Länderbeiträge und in weiterer Folge deren Infragestellung ist. Zwar finden sich gerade bei Rockenschaub und Müller auch zahlreiche spezielle österreichische Bezüge, doch scheinen sich diese eher aus dem Kontext des österreichischen Pavillons als aus der spezifischen Vorgehensweise der Künstler zu ergeben. Dass der hier angestrebte Bruch mit der Tradition österreichischer Repräsentation nur ein symbolischer sein soll und die Strategie in erster Linie eine möglichst erfolgreiche Österreichpräsentation verfolgt, muss auch mit Blick auf die von Weibel für die folgenden Biennalen kuratierten Beiträge, mit fast ausschließlich österreichischen Künstlern und anderen inhaltlichen Ausrichtungen, vermutet werden. Zudem lässt er sein Anliegen erfolgreicher Österreich-Präsentation auch im Katalogtext zu *Stellvertreter* unverhohlen durchklingen. *Stellvertreter* ist als Auftakt für eine Reihe von österreichischen Beiträgen unter Peter Weibel als symbolischer Akt einer Distanzierung von österreichischer Kulturpolitik, wie sie Weibel wahrnimmt, zu verstehen. Er scheint sich mit diesem Beitrag von dem Verdacht befreien zu wollen, nationale Repräsentation im herkömmlichen Sinn zu betreiben. Auch die Nebenveranstaltung zum österreichischen Beitrag, *Vertreibung der Vernunft*, einer Ausstellung über die Vertreibung

und Verfolgung österreichischer, vor allem jüdischer Wissenschaftler, Intellektueller und Künstler ab 1934, die zeitgleich in einem venezianischen Palazzo ausgerichtet wurde, kann teilweise in dieser Funktion gesehen werden.

Das Letzte Land

Auch Hans Schabus' Beitrag *Das Letzte Land* von 2005 (Kommissar Max Hollein) stellt eine vielschichtige Auseinandersetzung mit österreichischer Repräsentationen und österreichischen Identitätskonstruktionen dar. Mit der Überbauung des Pavillons mit einem immensen Berg bedient sich Schabus hier eines vielseitig eingesetzten, leicht mit Österreich in Verbindung zu bringenden Klischeebilds. Gerade im Bild des Berges finden sich mehrere, sich zum Teil auch widersprechende Konzepte österreichischer Identitätskonstruktion. Einerseits muss genau diese vielschichtig deutbare Dimension des Berges hier gewollt eingesetzt worden sein, andererseits geben Fotokopien, die von alpinhistorischen Darstellungen über Aufnahmen vom Gebirgskrieg im ersten Weltkrieg bis hin zu Gebirgskarten oder österreichischen Weltausstellungsbeteiligungen reichen, im Inneren des Berges verschiedene Deutungsmöglichkeiten vor. Zudem entstehen aus der Architektur der verworrenen Treppenkonstruktion weitere Verweise, etwa zu Piranesi Carceri. In einem Video, über das Kanaltal, wird zudem ein Tal ausgestellt, anhand dessen sich politische, historische oder ökonomische Verweise eröffnen. Als weiteres Exponat stellt eine Fotoserie, die den Künstler im selbst gezimmerten Optimisten in den Gewässern Venedigs zeigt, weitere mögliche Bezüge, etwa zu historischen Vedutenmalereien oder aber zu Expeditionsreisen, her. Ähnlich wie schon der Beitrag von 1993 liegt auch diesem Beitrag ein Katalog mit einer umfangreichen thematischen Auseinandersetzung zur Seite, in dem verschiedene mögliche Bezüge aufgegriffen und aus unterschiedlichen Blickwinkeln behandelt werden. Die Katalogtexte können hier insofern als Rezeptionshilfe verstanden und herangezogen werden, als dass sie aus der Vielzahl möglicher Verweise eine Auswahl treffen und darin eine Interpretationsrichtung vorgeben. Gleichzeitig kann ihre Funktion darin vermutet werden, bestimmten unerwünschten Interpretationsansätzen entgegen zu wirken. Letztlich erhält aber der Beitrag seine Spannung aus der Unentscheidbarkeit seiner Interpretation. Während er nämlich eine Reihe von Interpretationen und durchaus als kritisch oder subversiv zu verstehende Schlüsse zulässt, bleibt eine endgültige Deutung unmöglich. Anders als etwa bei *Stellvertreter*, aber auch vergleichbaren Beiträgen anderer Länder, kann hier auch mit den Katalogtexten keine eindeutige Interpretationsrichtung festgemacht werden. Zwar finden sich immer wieder ironische Momente, etwa bezüglich verschiedener Konzepte österreichischer Selbstdarstellung, doch lässt sich gerade die Neuinterpretation des Bergmythos als Faktor

österreichischer Identitätskonstruktion weder eindeutig subversiv noch affirmativ lesen. In ähnlicher Form bezieht sich Schabus auf eine Vielzahl anderer relativ bekannter österreichischer Mythen und Bilder, die darin, wenn auch ironisiert, fortgeschrieben werden. Genauso wie die Distanz zum österreichischen Bergmythos bereits ein wesentlicher Teil von diesem darstellt, findet auch hier keine Auflösung der aufgegriffenen Mythen, sondern in der Entmythologisierung deren Weiterentwicklung statt.

Es wird also eine Vielzahl von Bezügen, sowohl zur österreichischen Geschichte, zu Identitätsbildung und Repräsentation, zum Pavillon als auch zu vielschichtigen Verbindungen zwischen Venedig und Österreich, mit besonderem Blick auf die Biennale, hergestellt, wobei deren Interpretation dabei letztlich offen bleibt. Auch Schabus bewegt sich hier weitgehend in den von Weibel definierten Parametern Land, Pavillon und Biennale, doch lässt der Beitrag von 2005 die Interpretation der Inszenierung weitaus offener, als es in *Stellvertreter* der Fall ist. Während dieser in erster Linie die Funktionsweise der Biennale offen legen zu wollen scheint, stellt Schabus in seiner Vielfalt an Verweisen einen wesentlich engeren Österreichbezug her. Beide Beiträge ähneln sich insofern, als dass sie die Bedingungen der Biennale bzw. deren Mythen aufgreifen und in ihrer Inszenierung entmythologisieren. Im Unterschied zum Beitrag *Stellvertreter*, der vor allem aus den Katalogtexten einen stark aufklärerischen Anstrich erlangt, scheint diese Fortsetzung der Mythen in *Das letzte Land* gewollt, oder zumindest bewusst toleriert zu sein. In seiner Vorgehensweise ähnelt der Beitrag von 2005 dann folglich auch eher anderen Länderbeiträgen, wie etwa dem deutschen von 1993 oder den russischen von 1993 und 1995, die ebenfalls über den Einsatz von Bildern mit hohem Wiedererkennbarkeitswert und scheinbar eindeutiger nationaler Zuordenbarkeit kritische Aussagen zu ihrem Land zu treffen versuchten. Im Gegensatz zu diesen lassen sich hier eindeutige aktuelle Bezüge kaum feststellen. Trotz seiner Vielseitigkeit nimmt der Beitrag vornehmlich auf historische Referenzen und Identitätskonstruktionen Bezug. Diesen muss zwar auch eine anhaltende Gültigkeit bis in die Gegenwart zugemessen werden, Aussagen über den aktuellen (politischen) Zustand Österreichs werden damit aber kaum getroffen.

7. Verzeichnisse

Literaturverzeichnis

Achleitner, Friedrich: Is There Such a Thing as „Austro-fascist Architecture“? In: Peter Weibel, Friedrich Stadler (Hrsg.): Vertreibung der Vernunft –The Cultural Exodus from Austria. (Kat.), Wien, 1993

Aigner, Carl: „Sehnschlacht am Canal Grande“. Österreich und die Biennale di Venezia. In: Carl Aigner (Hrsg.): Im Angesicht des Löwen. Österreich und die Biennale von Venedig. Wien 2009

Andrews, Max / Cánepa, Mariana Luna: Hans Schabus. In: <http://www.portscapes.nl/eng/hans-schabus> (11.3.2010)

Angerer, Thomas: „Österreich ist Europa“ Identifikationen Österreichs mit Europa seit dem 18. Jahrhundert. In: Thomas Angerer (Hrsg.): Österreich in Europa. Innsbruck, 2001 (Wiener Zeitschrift zur Geschichte der Neuzeit, 2001, H.1)

Angerer, Thomas (Hrsg.): Österreich in Europa. Innsbruck, 2001 (Wiener Zeitschrift zur Geschichte der Neuzeit, 2001, H.1)

Apovnik, Dorothea / Krämer, Simone: Presseinformation. Hans Schabus: Das Letzte Land. Österreichischer Pavillon la Biennale di Venezia 2005, 10. Juni 2005

Baier, Franz Xaver: Berg-Werk mehrfach gefaltet. In: Max Hollein (Hrsg.): Hans Schabus. Das letzte Land / The last Land. Wien, 2005

Becker, Christoph: Die Biennale von Venedig und die deutschen Beiträge 1895-1942. In: Ursula Zeller, Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.): Die deutschen Beiträge zur

Biennale Venedig 1895-2007, Köln 2007

Bianchi, Paolo: Nomaden, Faschos und Kritikerschweine in Venedig? Dissidente Gedanken über die Philosophie der 45. Biennale von Venedig. In: Kunstforum 1993/ Nr. 124, S.333-336

Bider, Beate / Kaschba, Wolfgang / Niedermüller, Peter (Hrsg.): Inszenierung des Nationalen. Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts. Köln, Weimar, Wien, 2001

Biennale di Venezia <51, 2005. Participating countries, collateral events.
Venedig: 2005

Bonami, Francesco: dreams and conflicts: the dictatorship of the viewer ; 50th International Art Exhibition / La Biennale di Venezia. (Kat.) Venedig 2003

Bowness, Sophie / Phillpot, Clive (Hrsg.): Britain at the Venice Biennale 1895 – 1995. The British Coucil 1995

Bowness, Sophie: The British Pavilion before the British Council. In: Sophie Bowness & Clive Phillpot (Hrsg.): Britain at the Venice Biennale 1895 – 1995. The British Coucil 1995

Breicha, Otto / Urbach, Reinhard (Hrsg.): Österreich zum Beispiel, Salzburg, Wien, 1982

Breuss, Susanne / Liebhart, Karin / Pribersky, Andreas: Österreichische Identität(en) am Beispiel von „Landschaft“. Methodische Aspekte interdisziplinärer Forschung. In: Nationale und kulturelle Identitäten Österreichs : Theorien, Methoden und Probleme der Forschung zu kollektiver Identität / hrsg. vom Projekt-Team "Identitätswandel Österreichs im Veränderten Europa". Projektleitung: Ruth Wodak. IFK, Internat. Forschungszentrum Kulturwiss. Wien, 1995.

Busek, Erhard / Brix, Emil: Projekt Mitteleuropa. Wien, 1986

Bußmann, Klaus / Matzner, Florian (Hrsg.): Hans Haacke. Bodenlos. Biennale Venedig 1993, Deutscher Pavillon. Stuttgart, 1993;

Bußmann, Klaus: Vorwort. In: Klaus Bussmann und Florian Matzner (Hrsg.): Hans Haacke. Bodenlos. Biennale Venedig 1993, Deutscher Pavillon. Stuttgart, 1993;

Constant, Caroline: Der Palladio-Führer. Braunschweig/Wiesbaden 1985

Diers, Michael: Germania a margine. Der deutsche Pavillon in Venedig und die Interventionen der Kunst – Ein historischer Abriss. In: Ursula Zeller, Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.): Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895-2007, Köln 2007, S. 33-53

Felber, Ulrike / Krasny, Elke / Rapp, Christian: Smart Exports. Österreich auf den Weltausstellungen 1851-2000. Wien, 2000

Felsch, Philipp / Gugger, Beat / Rath, Gabriele (Hrsg.): Berge, eine unverständliche Leidenschaft. Wien, Bozen, 2007

Fleck, Robert: Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts. Hamburg 2009

Frimmel, Sandra: Der russische Pavillon auf der Biennale di Venezia 1995. Auf der Suche nach einem repräsentativen Bild der aktuellen Russischen Kunst. In: Ada Raev und Isabel Wünsche (Hrsg.): Kursschwankungen. Russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne. Berlin 2007, S.172-180

Fraser, Andrea: Zwei Audioinstallationen. In: Andrea Fraser, Christian Philipp Müller, Gerwald Rockenschau: Stellvertreter. Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von

Venedig 1993; Kat., Wien, 1993

Fraser, Andrea / Müller, Christian Philipp / Rockenschaub, Gerwald: Stellvertreter. Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig 1993; Kat., Wien, 1993

Gerl, Claudia: Kulturstaat = Staatskunst. Eine Analyse zur (allgemein erwünschten) Instrumentalisierung der Kunst. Frankfurt a.M., Wien, u.a., 2000

Glozer, Laszlo (Hrsg.): Garten der Künste. Hundert Jahre Biennale. Souvenir de Venise (=Jahresring 42), Köln 1995

Grasskamp, Walter: Niemandsland. In: Klaus Bußmann und Florian Matzner (Hrsg.): Hans Haacke. Bodenlos. Biennale Venedig 1993, Deutscher Pavillon. Stuttgart, 1993; S. 39-50

Grasskamp, Walter: Kunst der Nation. Hans Haacke im Deutschen Pavillon. In: Walter Grasskamp: Der Lange Marsch durch die Illusionen: über Kunst und Politik. München, 1995, S.131-154

Haacke, Hans: Gondola! Gondola! In: Klaus Bussmann und Florian Matzner (Hrsg.): Hans Haacke. Bodenlos. Biennale Venedig 1993, Deutscher Pavillon. Stuttgart, 1993; S.7-17

Heeresgeschichtliches Museum, Wien (Hrsg.): Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Katalog zur Sonderausstellung. Wien, 1996, S. 44-73

Hohmeyer, Jürgen: Das rettende Handicap. In: Glozer, Laszlo (Hrsg.): Garten der Künste. Hundert Jahre Biennale. Souvenir de Venise (=Jahresring 42), Köln 1995

Hoffmann, Josef: Das Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte. (1904). In: Gotthard Wunberg (Hrsg.): Die Wiener Moderne. Stuttgart, 1981

Hollein, Hans: Der Pavillon Josef Hoffmanns auf der Biennale Venedig. In: Hans Hollein (Hrsg.): Josef Hoffmann. 50 Jahre österreichischer Pavillon. Biennale Venedig. Salzburg, Wien, 1984

Hollein, Hans (Hrsg.): Josef Hoffmann. 50 Jahre österreichischer Pavillon. Biennale Venedig. Salzburg, Wien, 1984

Hollein, Max: Hans Schabus: Das Letzte Land, 2005. In: Hollein, Max (Hrsg.): Hans Schabus. Das letzte Land / The last Land. Wien, 2005

Hollein, Max (Hrsg.): Hans Schabus. Das letzte Land / The last Land. Wien, 2005

Holzinger, Wolfgang: Spannungsfelder individueller und kollektiver Identität am Beispiel der Kunst und ihrer Instrumentalisierung für politische Ziele und nationalstaatliche Interessen. In: IFK-Material, Projekt-Team „Identitätswandel Österreichs im veränderten Europa“ (Hrsg.): Nationale und kulturelle Identitäten Österreichs. Theorien, Methoden und Probleme der Forschung zu kollektiver Identität, Wien 1995, S.77-89

Hübl, Michael: Lärm und Lähmung an der Lagune. 45. Biennale di Venezia: Eindrücke aus den Giardini. In: Kunstforum 1993/124; S.236-239

Joch, Peter: Die Ära der Retrospektiven 1948-1962. Wiedergutmachung, Rekonstruktion und Archäologie des Progressiven. In: Ursula Zeller, Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.): Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895-2007, Köln 2007

Johler, Reinhard / Tschofen, Bernhard: „Gelernte Österreicher“. Ethnografisches zum Umgang mit nationalen Symbolen. In: Beate Bider, Wolfgang Kaschba, Peter Niedermüller (Hrsg.): Inszenierung des Nationalen. Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts. Köln, Weimar, Wien, 2001

Kabakov, Ilya: The red pavilion. Roter Pavillon...: Venice Biennale 1993. Köln, 1994 (Kat.)

Kabakov, Ilya – Groys, Boris: Dialog über Biennale. In: Ilya Kabakov: The red pavilion. Roter Pavillon...: Venice Biennale 1993. Köln, 1994 (Kat.)

Klamper, Elisabeth: Die böse Geistlosigkeit. Die Kulturpolitik des Ständestaats. In: Jan Tabor (Hrsg.): Kunst und Diktatur: Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion; 1922-1956 (Eine Ausstellung des Österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung, Künstlerhaus Wien, 28. März bis 15. August 1994); Baden, 1994

Knapp Cazzola, Margit: Die einzige Hygiene der Welt. Futurismus, Faschismus und Filippo Tommaso Marinetti. In: Jan Tabor (Hrsg.): Kunst und Diktatur: Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion; 1922-1956 (Eine Ausstellung des Österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung, Künstlerhaus Wien, 28. März bis 15. August 1994); Baden, 1994

Krasny, Elke: Der Schmetterling, der Garten, die Insel und der Berg. In: Max Hollein (Hrsg.): Hans Schabus. Das letzte Land / The last Land. Wien, 2005

Kupfer, Alexander: Piranesi Carceri. Enge und Unendlichkeit in den Gefängnissen der Phantasie. Stuttgart/Zürich, 1992

Lagler, Annette: Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag und seine Theorie in der Chronologie von Zusammenkunft und Abgrenzung, Diss. RWTH Aachen 1992

Lagler, Annette: Museum – Historischer Ort – Medium der Inspiration. Die westdeutschen Beiträge zur Biennale 1964-1990 und die Rolle des Pavillons. In: Ursula Zeller, Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.): Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895-2007, Köln 2007

Masiano, Viktor: Central Asian Academy of Art. Art of Central Asia. The current Archive. In: Biennale di Venezia <51, 2005. Participating countries, collateral events. Venedig 2005

May, Jan Andreas: La Biennale Di Venezia. Eine Ausstellungsinstitution im Wandel der Zeit. In: Ursula Zeller, Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.): Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895-2007, Köln 2007

Melchert, Anna-Carla / Pilz, Luise: Die Katze ist aus dem Sack. (10.6.2009) In: <http://www.zeit.de/online/2009/24/biennale-deutscher-pavillon> (15.4.2010)

Müller, Albert: Josef Hoffmanns Pavillon auf dem Biennale-Gelände in Venedig und Fragen österreichische Identitäten in den 30er Jahren. In: Andrea Fraser, Christian Philipp Müller, Gerwald Rockenschau: Stellvertreter. Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig 1993; Kat., Wien, 1993

Müller, Christian Philipp: Grüne Grenze. Green Border. Confine Aperto. In: Andrea Fraser, Christian Philipp Müller, Gerwald Rockenschau: Stellvertreter. Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig 1993; Kat., Wien, 1993

Müller, Michael: Der Traum ewiger Ordnung. In: Andrea Fraser, Christian Philipp Müller, Gerwald Rockenschau: Stellvertreter. Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig 1993; Kat., Wien, 1993

Oberhuber, Oswald (Hrsg.): Österreichs Avantgarde 1900-1978. Wien, 1978

Osswald, Anja / Reich, Katia: Nach der Wende. Die deutschen Beiträge 1993-2007. In: Ursula Zeller, Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.): Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895-2007, Köln 2007, S. 147- 163

Parisi, Valentina: Zwischen Unstimmigkeit und Andersdenken. Inoffizielle sowjetische

Kunst auf der Biennale di Venezia 1977. In: Ada Raev und Isabel Wünsche (Hrsg.): Kursschwankungen. Russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne. Berlin 2007

Plattner, Hansjörg: Österreich Pavillon Biennale Venedig. Entstehungsgeschichte. In: Hans Hollein (Hrsg.): Josef Hoffmann. 50 Jahre österreichischer Pavillon. Biennale Venedig. Salzburg, Wien, 1984

Raev, Ada / Wünsche, Isabel (Hrsg.): Kursschwankungen. Russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne. Berlin 2007

Ransmayr, Christoph: Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Frankfurt a.M., 1987 (zit. aus 19. Aufl. Wien, 2005)

Riess, Felicia: Ambivalenz einer Eigenart: Josef Hoffmanns Ausstellungsbauten als Entwurf einer modernen Formensprache für Österreich. Diss., Weimar, 2000

Ruhs, August: In den Untiefen der Erkenntnis oder Das Letzte ist auch das Erste. In: Max Hollein (Hrsg.): Hans Schabus. Das letzte Land / The last Land. Wien, 2005

Safred, Laura: Im Zeichen der Neuen Zeit. Das Ausstellungswesen in Italien. In: Jan Tabor (Hrsg.): Kunst und Diktatur: Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion; 1922-1956 (Eine Ausstellung des Österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung, Künstlerhaus Wien, 28. März bis 15. August 1994); Baden, 1994

Schefbeck, Günther: Die österreichisch-ungarische Nordpolarexpedition unter Weyprecht und Peyer 1872-1874. In: Heeresgeschichtliches Museum, Wien (Hrsg.): Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Katalog zur Sonderausstellung. Wien, 1996, S. 44-73

Schneemann, Peter J.: Die Biennale von Venedig. Nationale Präsentation und

internationaler Anspruch. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 53, Nr. 4, 1996, S. 313-322.

Tabor, Jan (Hrsg.): Kunst und Diktatur: Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion; 1922-1956 (Eine Ausstellung des Österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung, Künstlerhaus Wien, 28. März bis 15. August 1994); Baden, 1994

Thon, Ute / Schlüter, Ralf: Die Löwen brüllen an der falschen Stelle. (9.6.2009) In: http://www.art-magazin.de/kunst/19262/venedig_biennale_2009_bilanz?p=1 (15.3.2010)

Walter, Harry: Die Alpen in uns. Über Bergmodelle und Modellberge. In: Philipp Felsch, Beat Gugger, Gabriele Rath (Hrsg.): Berge, eine unverständliche Leidenschaft. Wien, Bozen, 2007

Weibel, Peter: österreich – ein fragment. In: Oswald Oberhuber (Hrsg.): Österreichs Avantgarde 1900-1978. Wien, 1978

Weibel, Peter: "Österreich - ein Fragment". In: Otto Breicha, Reinhard Urbach (Hrsg.): Österreich zum Beispiel. Salzburg, Wien, 1982

Weibel, Peter / Steinle, C. (Hg.): Identität: Differenz. Tribüne Trigon, 1940-1990. Eine Topographie der Moderne, Wien, Köln, Weimar, 1992;

Weibel, Peter: Probleme der Neo-Moderne. In: Peter Weibel und C. Steinle (Hg.): Identität: Differenz. Tribüne Trigon, 1940-1990. Eine Topographie der Moderne, Wien, Köln, Weimar, 1992; S. 3-29

Weibel, Peter: Der Bruch. In: Andrea Fraser, Christian Philipp Müller, Gerwald Rockenschau: Stellvertreter. Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig 1993; Kat., Wien, 1993

Weibel, Peter: Vorwort. Der transnationale Pavillon. Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig 1993. In: Andrea Fraser, Christian Philipp Müller, Gerwald Rockenschau: Stellvertreter. Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig 1993; Kat., Wien, 1993

Weibel, Peter / Stadler, Friedrich (Hrsg.): Vertreibung der Vernunft –The Cultural Exodus from Austria. (Kat.), Wien, 1993

Weibel, Peter: The Exodus of the Arts from Austria. In: Peter Weibel, Friedrich Stadler (Hrsg.): Vertreibung der Vernunft –The Cultural Exodus from Austria. (Kat.), Wien, 1993

Weibel, Peter: Der Pavillon der Medien. Eine neue Gleichung zwischen Kunst und Architektur. Österreichs Beitrag zur 46. Biennale di Venezia 1995. Wien, 1995

Weibel, Peter: Kuratorische Tätigkeit (Auswahl) In: <http://www.peter-weibel.at/> (23.1.2010)

West, Shearer: National Desires and Regional Realities in the Venice Biennale, 1895-1914. In: Art History, Vol. 18, 1995, S. 404-434

Wunberg, Gotthard (Hrsg.): Die Wiener Moderne. Stuttgart, 1981

Zeller, Ursula; Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.): Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895-2007, Köln 2007

Zilk, Helmut: Vorwort. In: Hans Hollein (Hrsg.): Josef Hoffmann. 50 Jahre österreichischer Pavillon. Biennale Venedig. Salzburg, Wien, 1984

Online Ressourcen

<http://www.peter-weibel.at/>

<http://www.biennale-schabus.at/>

<http://www.labiennale.org/it/Home.html>

<http://www.zeit.de/online/2009/24/biennale-deutscher-pavillon> (15.4.2010)

http://www.art-magazin.de/kunst/19262/venedig_biennale_2009_bilanz?p=1
(15.3.2010)

<http://www.portscapes.nl/eng/hans-schabus> (11.3.2010)

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Ursula Zeller, Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.): Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895-2007, Köln 2007; S. 272/273

Abb. 2: Laszlo Glozer (Hrsg.): Garten der Künste. Hundert Jahre Biennale. Souvenir de Venise (=Jahresring 42), Köln 1995; S.47

Abb. 3 u. 4: Hans Hollein (Hrsg.): Josef Hoffmann. 50 Jahre österreichischer Pavillon. Biennale Venedig. Salzburg, Wien, 1984; S. 22 u. S. 47

Abb. 5: Caroline Constant: Der Palladio-Führer. Braunschweig/wiesbaden1985; S. 60

Abb. 6: Hans Hollein (Hrsg.): Josef Hoffmann. 50 Jahre österreichischer Pavillon. Biennale Venedig. Salzburg, Wien, 1984; S. 50 u. S. 53

Abb. 7 u. 9: Andrea Fraser, Christian Philipp Müller, Gerwald Rockenschau:
Stellvertreter. Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig 1993; Kat., Wien,
1993

Abb. 8:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/Freilichtmuseum_Heuneburg_\(Rekonstruktion_Aufstieg_zum_Wehrgang\).jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/Freilichtmuseum_Heuneburg_(Rekonstruktion_Aufstieg_zum_Wehrgang).jpg) (23.3.2010) u.

http://mein.salzburg.com/interessen/aktiv_draussen/presse_offener_wehrgang_2007.jpg
(23.3.2010)

Abb. 10: Hans Hollein (Hrsg.): Josef Hoffmann. 50 Jahre österreichischer Pavillon.
Biennale Venedig. Salzburg, Wien, 1984; S. 39

Abb. 11: Ursula Zeller, Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.): Die deutschen
Beiträge zur Biennale Venedig 1895-2007, Köln 2007; S. 233 u. S. 237

Abb. 12: Andrea Fraser, Christian Philipp Müller, Gerwald Rockenschau:
Stellvertreter. Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig 1993; Kat., Wien,
1993

Abb. 13 u. 14: Andrea Fraser, Christian Philipp Müller, Gerwald Rockenschau:
Stellvertreter. Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig 1993; Kat., Wien,
1993

Abb. 15: [http://www.austria.gv.at/Docs/2007/5/4/Territorialkommanden-\(Übers\).jpg](http://www.austria.gv.at/Docs/2007/5/4/Territorialkommanden-(Übers).jpg)
(23.3.2010)

Abb. 16: Andrea Fraser, Christian Philipp Müller, Gerwald Rockenschau:
Stellvertreter. Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig 1993; Kat., Wien,
1993; S. 184 u. S. 204

Abb. 17: <http://www.biennale-schabus.at/dasletzteland.htm> (23.3.2010)

Abb. 18. u. 19: Ulrike Felber, Elke Krasny, Christian Rapp: Smart Exports. Österreich au den Weltausstellungen 1851-2000. Wien, 2000; S. 123, 124, 125 u. S.134 u. 135

Abb. 20: Links u. Mitte: Max Hollein (Hrsg.): Hans Schabus. Das letzte Land / The last Land. Wien, 2005, S. 69 u. 70; Rechts: <http://elab.or.at/wp-content/uploads/2008/04/venedig1.jpg> (23.3.2010)

Abb. 21: <http://www.biennale-schabus.at/dasletzteland.htm> (23.3.2010)

Abb. 22: Alexander Kupfer: Piranesis Carceri. Enge und Unendlichkeit in den Gefängnissen der Phantasie. Stuttgart/Zürich, 1992, S. 47, 54, 55 u. 79

Abb. 23: <http://www.biennale-schabus.at/dasletzteland.htm> (23.3.2010)

Abb. 24: Links: <http://www.wissenschaftskalender.at/mainpic.aspx?M=09&T=29> (23.3.2010) ; Mitte: http://austria-lexikon.at/attach/Wissenssammlungen/Briefmarken/1973/Franz-Joseph-Land/RedakII_730830a_1.jpg (23.3.2010) ; Rechts: <http://www.geographical.co.uk/vnoffice/data/0/0/6/95/04.jpg> (23.3.2010)

Abb. 25: <http://www.biennale-schabus.at/dasletzteland.htm> (23.3.2010); http://www.boijmans.nl/images/calendar/full/534/Hans_Schabus_uitsnede.jpg (23.3.2010); <http://arttattler.com/Images/Archive/Seaside/Wienfluss-Wien.jpg> (23.3.2010)



Ich erkläre hiermit, die vorliegende Arbeit selbst verfasst
und außer den angegebenen Quellen keine weiteren Hilfsmittel verwendet zu haben.

Severin Hagen