

Bibliografische Information der Deutschen  
Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Philo Fine Arts, Hamburg 2009

Einbandgestaltung: Bureau Spector, Leipzig

Satz: Laura Oldenbourg, Berlin

Druck und Bindung: Westermann Druck Zwickau GmbH  
Alle Rechte, insbesondere das Recht der Übersetzung, Vervielfältigung (auch fotomechanisch), der elektronischen Speicherung auf einem Datenträger oder in einer Datenbank, der körperlichen und unkörperlichen Wiedergabe (auch am Bildschirm, auch auf dem Weg der Datenübertragung) vorbehalten.

Printed in Germany

ISBN 978-3-86572-655-1

(Fundus-Bücher; 177)

Informationen zu unserem Verlagsprogramm finden Sie im Internet unter [www.philo-fine-arts.de](http://www.philo-fine-arts.de)

## Inhalt

Vorbemerkung	7
2001 – Maurizio Cattelan, <i>La Nona Ora</i> : Provokationskunst auf der ersten Biennale von Venedig im 21. Jahrhundert	9
1895 – Grossos <i>Supremo convegno</i> : Provokationskunst auf der ersten Biennale von Venedig im 19. Jahrhundert	28
1907 – Die Erfindung der Nationalpavillons. Der erste weltweite Kunstmarkt	42
1910 – Gustav Klimt: Der Triumph der ersten Moderne	64
1930 – Klee, Kandinsky & Co.: Das Fiasko der Avantgarde im deutschen Pavillon	80
1934 – Die faschistische Internationale: Hitler, Mussolini und der österreichische Pavillon auf der Biennale	100
1948 – Peggy Guggenheim: Der erfolgreiche Staatsstreich der Moderne	115
1950 – Die Konsolidierung der Moderne	135
1964 – Robert Rauschenberg: Der Triumph der US-Avantgarde	144
1968 – Revolution in den Giardini	161
1980 – »Aperto«: Die Geburt der Postmoderne auf der Biennale von Venedig	177
1993 – Haacke gegen Hitler: Ein Nationalpavillon als Medium von Kunst im öffentlichen Raum	196
2009 – Die Ablösung vom 20. Jahrhundert	210
Anmerkungen	217
Literaturhinweise	225

## 1907 – Die Erfindung der Nationalpavillons. Der erste weltweite Kunstmarkt

Im Sommer 1907 fand die venezianische Ausstellung bereits zum siebten Mal statt. Die Esposizione war zur regelmäßigsten Großausstellung bildender Kunst im beginnenden 20. Jahrhundert geworden. Diesmal hatte das Ereignis einen besonderen Charakter. Es gab plötzlich einen zweiten Ausstellungspavillon in den Giardini. Linker Hand auf dem Weg zum Hauptpavillon, dem Palazzo dell'Esposizione, stand ein zweites, kleineres Gebäude. Es trug die Aufschrift »Belgia«.

Die belgischen Künstler waren bei dieser siebten Esposizione aus dem zentralen Ausstellungsgebäude ausgezogen. Aufgrund der kulturpolitischen Entwicklung rund um die Ausstellung stand für sie immer weniger Raum zur Verfügung. Die venezianischen Veranstalter hatten gegenüber 1895 die Zahl der italienischen Künstler auf 639 vervierfacht. Die deutschen Künstler hatten seit 1897 einen eigenen Saal erhalten, die französischen seit 1906. Die Künstler aus den kleineren Ländern sahen sich an den Rand gedrängt.

Bereits 1896 war der progressive Bürgermeister Riccardo Selvatico abgewählt worden. Die seither amtierende konservativ-klerikale Gemeinderatsmehrheit favorisierte eigene Repräsentationen der einzelnen italienischen Regionen. Nach der Errichtung des Pavillons auf dem Biennale-Gelände verfügten die belgischen Künstler nun über eigene Ausstellungsräume.

Sie folgten damit also gewissermaßen dem Beispiel der italienischen Regionen.

Ihr Auszug aus dem Ausstellungsgebäude der Biennale hatte aber noch eine zweite, weiter reichende Bedeutung. Es ging den belgischen Künstlern nicht nur darum, mehr Hängefläche für ihre eigenen Bilder zu gewinnen. Ihre Geste war auch eine »Sezession« im Sinne der Abspaltungsbewegungen der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts, als in München, Brüssel, Wien, Berlin, Leipzig usw. modernistisch ausgerichtete Künstlergruppen aus den Ausstellungsforen der offiziellen Künstlerverbände ausgezogen waren, um in künstlerischer und finanzieller Hinsicht unabhängig zu werden. Durch die Errichtung ihres Nationalpavillons befreiten sich die belgischen Künstler auch vom Jury-System der Biennale. Bislang hatte das von venezianischen Malern beherrschte Ausstellungskomitee starken Einfluss auf die Einladungen, in der Esposizione auszustellen. Dies galt auch für die ausländischen Künstler. Die belgischen Künstler präsentierten nun in ihrem eigenen Gebäude eine von ihnen selbst getroffene Auswahl des aktuellen belgischen Kunstschaffens. Sie waren inhaltlich und organisatorisch unabhängig und veranstalteten ihre eigene, freie Ausstellung. Da dies auf dem Gelände der Esposizione stattfand, kamen ihrer Ausstellung die weltweite Öffentlichkeit und das internationale Publikum der venezianischen Ausstellung zugute. Damit war eine Erfindung gemacht, die die Veranstaltung in Venedig bis heute prägt und für das Ausstellungswesen von nachhaltiger Bedeutung wurde: Der erste Nationalpavillon war geboren.

Federführend bei dieser Initiative war Hippolyte Fièrens-Gevaert, der 1870 geborene Generaldirektor für bildende Kunst in der belgischen Bildungs- und Kulturverwaltung. Er kannte die Venezianer, die die Esposizione begründet hatten, seit 1895, genoss aber auch das Vertrauen der Künstler in Brüssel, die mit den ersten Ausstellungen der Art Nouveau in den neunziger Jahren den Anstoß zur modernen Kunstbewegung gegeben hatten und seither europaweites Ansehen genossen. Fièrens-Gevaert hatte die venezianische Stadtverwaltung dazu überredet, den belgischen Ausstellungspavillon zu finanzieren, wobei die belgische Regierung das Gebäude nach der Esposizione übernehmen und künftig die Kosten für seine Erhaltung und die Entsendung der belgischen Künstler übernehmen werde. So wurde der belgische Ausstellungspavillon in wenigen Monaten konzipiert, errichtet und ausgestattet. Als Architekten hatte Fièrens-Gevaert einen Belgier durchgesetzt, Léon Sneyers, 30. Auf der Weltausstellung in Turin 1902, deren belgische Beteiligung gleichfalls von Fièrens-Gevaert geleitet wurde, hatte Sneyers den Modernisten Peter Behrens und zwei Hauptrepräsentanten der Architektur des »Modern Style«, Charles Rennie Mackintosh und Joseph Maria Olbrich, kennengelernt. 1905 konzipierte Sneyers den Pavillon der belgischen Kolonie Kongo auf der Weltausstellung in Lüttich und 1906 bei der Weltausstellung in Mailand, deren Länderpavillons die direkte Anregung zum belgischen und auch zum ungarischen Projekt in Venedig gaben.

Der belgische Pavillon in Venedig 1907 stach mit seiner weißen, scheinbar schmucklosen Fassade deut-

lich vom klassizistischen Dekor des Palazzo dell'Esposizione von 1895 ab – ein mutiger Schritt vom 19. ins 20. Jahrhundert. Der neue Pavillon suchte durch reine Flächen und deren harmonische Ordnung auf den Ausstellungsbesucher zu wirken. Er verzichtete auf das theatralische Moment vorgesetzter Säulen, auf die Imitation des Gebäudetypus eines Renaissance-theaters und auf die prunkvolle Ornamentik, die den Palazzo dell'Esposizione als eklektische Stilmixtur unterschiedlicher Versatzstücke der europäischen Kunst- und Architekturgeschichte erscheinen lassen. Obgleich er selbst nur eine dienende Funktion als Ausstellungshaus für die zeitgenössische Malerei und Skulptur belgischer Künstler erfüllte, war Sneyers Pavillon 1907 eines der modernsten und radikalsten Werke, die bis dahin bei der Esposizione ausgestellt worden waren. Alles an ihm war reine Gegenwart und künstlerisches Streben in die Zukunft, ohne Komplex gegenüber der Vergangenheit.

Der belgische Pavillon betrat auch von seiner klaren inneren Struktur her Neuland im Bereich der Bauten bei internationalen Kunstausstellungen. Mit der Hervorhebung des weitläufigen, rechteckigen Oberlichtsaals, der mehr als drei Viertel der Grundfläche einnimmt, den harmonischen Raummaßen nach dem Goldenen Schnitt, den links und rechts angegliederten Zeichnungskabinetten und dem ebenso unverschnörkelt angelegten Eingangsbereich erinnert sein Grundriss deutlich an jenen der Wiener Secession, die Olbrich 1898 als erstes dauerhaftes modernistisches Ausstellungsgebäude errichtet hatte. Diese klare Raumgliederung ist bis heute so gut wie unverändert

erhalten, was sonst nur für wenige Pavillons in den Giardini gilt.<sup>3</sup> Die ursprünglich angebrachten, 1910 entfernten frühkonstruktivistischen Reliefs an beiden Seiten des Eingangs wurden von gleichfalls weißen Skulpturen von George Minne, 41, überragt. An der sparsamen Dekoration im Innenraum hatte der Maler Fernand Khnopff, 49, gleichfalls ein Künstler der radikalen Moderne, mitgearbeitet, was dem Gebäude den Charakter eines gemeinschaftlichen Gesamtkunstwerks im Stil des Palais Stoclet verlieh, das ab 1905 in Brüssel von Josef Hoffmann, Gustav Klimt und anderen Protagonisten der Wiener Art Nouveau geschaffen worden war. Mit dem belgischen Pavillon war das erste gebaute Manifest zugunsten einer radikalen modernen Kunst auf einer internationalen Kunstausstellung entstanden.

Hippolyte Fièrens-Gevaert hatte die Bedingungen für den langfristigen Betrieb des Pavillons mit den venezianischen Organisatoren ausgehandelt. Venedig stellte die Anschubfinanzierung für den Bau zur Verfügung. Dieser wurde 1908 vom Königreich Belgien übernommen, dem es fortan oblag, die Kosten und das Auswahlverfahren für die Ausstellungen im belgischen Pavillon zu tragen, ebenso wie die Erhaltungskosten des Gebäudes.<sup>4</sup> Die Organisation der Esposizione hatte damit zwei Probleme auf den Weg einer Lösung gebracht. Es ging um die Behebung der Raumnot in der Ausstellung, nachdem sich die Anzahl der ausgestellten Werke seit 1895 verdreifacht hatte. Langfristig hatten die Venezianer auch einen Teil ihrer Budgetprobleme auf den belgischen Staat abgeschoben. Zugleich gestanden sie zu, dass die Ausstellungen im

belgischen Pavillon frei von jeder venezianischen Einflussnahme stattfinden konnten. Damit war die Organisationsstruktur entstanden, auf der die venezianische Ausstellung bis heute beruht.

Mit der Übernahme des Pavillons durch das Königreich Belgien entstand auch ein kurioser Sachverhalt, der bis heute auf die Kräfteverhältnisse bei der Biennale von Venedig einwirkt. Sowohl der Baugrund als auch das Gebäude selbst wurden belgisches Eigentum und erhielten einen exterritorialen Status wie Botschaften oder Konsulate. Als 1995 der in Italien lebende luxemburgische Künstler Bert Theis, 43, einen temporären »luxemburgischen Pavillon« errichten wollte, der wie ein potemkinsches Gebäude bloß aus einer Fassade bestehen sollte, musste er sich mit der territorialen Oberhoheit von gleich drei Staaten herumschlagen, Belgien und den Niederlanden als Besitzern der beiden benachbarten Pavillons, deren Terrain er benötigte, und Italien wegen des Denkmalschutzes in Venedig und eines winzigen Geländestreifens zwischen den Pavillons.<sup>5</sup>

Bei der Ausstellung von 1907 hatten die belgischen Künstler und ihr Vertrauter Fièrens-Gevaert einen genialen Coup gelandet. Mit dem überraschenden Projekt eines eigenen Pavillons brachten sie das belgische Königreich, das als aufstrebende Kolonialmacht damals mit den traditionellen europäischen Großmächten konkurrierte, in künstlerischen Belangen in die vordersten Ränge. Im Gegenzug errangen sie eine unangreifbare Position und politische Stellung in ihrem eigenen Land, dem sie einen beachtlichen diplomatischen Erfolg verschafft hatten. Zugleich schufen sie

die Möglichkeit freier Ausstellungen ausländischer Künstler in Venedig. Und schließlich hatte sich ein europäisches Land mit der Errichtung eines eigenen Ausstellungspavillons in Venedig langfristig darauf festgelegt, auch an den künftigen Ausgaben der Esposizione teilzunehmen. Der belgische Nationalpavillon war bereits 1907 ein regelrechtes Haus, mit festen Mauern und Fundamenten, für dessen Erhalt der belgische Staat bürgte. Es handelte sich um einen Scheck auf die Zukunft der Esposizione in Venedig. Die Veranstaltung wurde mit der Erwartung einer langen Dauer versehen.

Der erste Landespavillon der belgischen Künstler war das große Ereignis der siebten venezianischen Ausstellung im Sommer 1907. Diesmal konnten die Organisatoren der Esposizione den deutschen Künstlern keinen eigenen Raum zur Verfügung stellen, anders als bei den Ausstellungen von 1897, 1899, 1901, 1903 und 1905. Der Präsident der Münchner Sezession, Baron Hugo von Habermann, 58, begann noch vor Ort Gespräche über einen eigenen Pavillon für die Ausstellung von 1909. Erneut war die Stadt Venedig bereit, das Baubudget vorzustrecken. Doch setzte sie diesmal einen eigenen, beamteten Architekten durch, Daniele Donghi, 46, der ein neoklassizistisches Gebäude im Stil des späten 19. Jahrhunderts entwarf, das sich deutlich als Variation des Palazzo dell'Esposizione präsentierte. Da die Münchner Kunstaussstellung der venezianischen als Vorbild gedient hatte und die Verbindung zu Hugo von Habermann besonders eng geblieben war, war dieser Pavillon bis 1912 bayrischen Künstlern vorbehalten.

Darin zeigt sich ein Widerspruch im Bismarck'schen Kaiserreich, das sich zwar als Nationalstaat verstand, aber in mehreren konkurrierenden Monarchien organisiert war. Erst die Weimarer Republik setzte die nationalstaatliche Einigung in der Repräsentation deutscher Künstler im Ausland durch.

Dennoch hat Hugo von Habermann mit der Schaffung dieses bayrischen Nationalpavillons in Venedig, der ab 1909 funktionierte, für die deutsche Kunst im 20. Jahrhundert viel geleistet. In Venedig sind die deutschen Künstler seit 1909 gleichrangig mit Künstlern aus anderen Ländern präsent, was in den damaligen Kunstmetropolen Paris, London und New York noch lange Zeit unerreichbar schien, bis sich die deutsche Kunst in den späten siebziger und frühen achtziger Jahren weltweit durchsetzte.

Unter den angereisten Künstlern und Kunstsammlern aus Großbritannien fand sich ebenfalls noch 1907 in Venedig ein privates Komitee Londoner Kunstfreunde für die Schaffung eines britischen Pavillons zusammen, der die juryfreie Ausstellung von Künstlern aus dem Vereinigten Königreich ermöglichen sollte. Schließlich erwarb dieses Komitee für 3000 Sterling das alte Parkcafé der Giardini auf dem Hügel rechts vom Weg zum Palazzo dell'Esposizione, am Ende einer Allee gelegen und mit einer triumphalen Perspektive ausgestattet. Der Hügel war 1902 mit dem Schutt des eingestürzten Campanile des Markusplatzes vergrößert worden. Das alte Parkcafé von 1887 war 1907 mit der Fertigstellung des neuen Cafés am Eingang der Giardini (dem heutigen »Paradiso«) zwecklos geworden. Da die Briten die Kosten übernahmen, konnten sie

auch ein Mitglied ihres Komitees, den Architekten, Landschaftsmaler und Karikaturisten Edwin Alfred Rickards, 35, einsetzen, der das bisherige Parkcafé in eine Variante einer britischen Landvilla im Palladio-Stil verwandelte. Der britische Pavillon ist bis heute außen wie innen weitgehend unverändert und stellt zusammen mit dem ungarischen Pavillon das authentischste Zeugnis der venezianischen Ausstellung im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts dar. Neben dem US-amerikanischen Pavillon, der 1930 von Chester Holmes Aldrich, 59, und William Adams Delano, 56, entworfen wurde, blieb er der einzige rein aus privaten Mitteln finanzierte Pavillon der Biennale. Als 1930 bis auf George Konody alle Miteigentümer des britischen Pavillons gestorben waren, verkaufte dieser das Gebäude an die britische Regierung. Seither befindet sich nur noch der Pavillon der USA in Privatbesitz.

Was machte die Idee eines Nationalpavillons derart sensationell, dass die Künstler unterschiedlicher Länder im Sommer 1907 begannen, das belgische Beispiel nachzuahmen? In erster Linie waren die belgischen Künstler nunmehr frei, eine Ausstellung nach ihren Vorstellungen durchzuführen. Die Nationalpavillons in Venedig schafften bis heute eine Freiheit für die eingeladenen Künstler, wie man sie im übrigen Ausstellungsbetrieb unserer Zeit selten findet. Von venezianischer Seite nimmt niemand Einfluss auf die künstlerischen Beiträge, die in den Nationalpavillons vorbereitet werden. Kein künstlerischer Gesamtleiter der Biennale von Venedig hatte bislang die Macht oder die Möglichkeit, in die Auswahl der Künstler für einen Nationalpavillon einzugreifen. Die Länder sind in

ihren unterschiedlichen Berufungsverfahren nicht zuletzt deshalb autonom, weil jedes Land die Kosten für die Ausstellung in seinem Pavillon trägt. Die Biennale-Organisation vermag die Gesamtveranstaltung nur mit diesem indirekten finanziellen Beitrag der einzelnen Staaten durchzuführen.

Aber auch innerhalb des Landes, das den jeweiligen Pavillon betreibt, sind die Einflussnahmen auf die künstlerische Beschickung zur Biennale oft weniger ausgeprägt als bei anderen Ausstellungen mit weltweiter Öffentlichkeit. Die Auswahl für Venedig erfolgt in irgendwelchen, im Laufe der Zeit in dem jeweiligen Land entstandenen Entscheidungsverfahren, die oft an der Kulturbürokratie vorbeilaufen. In der Folge findet sich dann der Künstler oder die Künstlerin besonders eng zusammengespannt mit dem Kommissar, der ihn oder sie ausgewählt hat. In einigen Ländern – beispielsweise in Frankreich – verläuft das Auswahlverfahren umgekehrt. Nicht der Kommissar, sondern der Künstler oder die Künstlerin wird von einer Kommission gewählt, und entscheidet dann, wer die Ausstellung kuratieren soll. Beide haben keine anderen Vorgaben als jene, dass ein Misserfolg der Ausstellung beiden – dem Künstler und dem Kommissar oder Kurator – schadet und zu persönlichen Enttäuschungen führt. Zugleich wissen beide, dass eine erfolgreiche Ausstellung in einem Nationalpavillon für einen Künstler, dessen Name bereits eingeführt ist, eine definitive Bestätigung seiner internationalen Bedeutung ist, die mehrere Jahrzehnte hindurch anhält. Wie sich Künstler und Kuratoren dieser Herausforderung stellen, bleibt ihnen überlassen. In dieser Hinsicht zählen die

Nationalpavillons in Venedig paradoxerweise zu den markantesten künstlerischen Freiräumen des 20. und frühen 21. Jahrhunderts.

Zudem sind die Länderpavillons in Venedig, obwohl dauerhaft errichtet, praktisch reine Ausstellungsgebäude – etwas, das ein Künstler kaum je sonst in seiner Laufbahn vorfindet. Schon im belgischen Pavillon von 1907 gab es kein Depot, keinen Lagerraum, da ja alle Kunstwerke nach Venedig gebracht werden sollten, um ausgestellt zu werden. Auch gab es kein Büro, da vor Ort keine Verwaltungsarbeit zu leisten war. Selbst die Gebäude der Sezessionen in München und Wien, die als Vorbild für die Schaffung des belgischen Pavillons in Venedig 1907 dienten, kamen nicht ohne Büroflächen aus. Im venezianischen Ausstellungspavillon hat die Bürokratie dagegen keinen Ort. Selbst Wasseranschlüsse und Toiletten fehlen in den Ausstellungspavillons. Es handelt sich um »vier Wände mit Oberlicht«, ohne weitere Infrastruktur, ohne Personal, sodass Künstler und Kurator in der Regel alles selbst organisieren müssen, in diesen Pavillons aber auch freier arbeiten können als an jeder anderen Stelle in der Kunstwelt. Das macht bis heute die Vielfalt und Lebendigkeit der Biennale von Venedig aus.

Die dritte Bedeutung der Nationalpavillons in Venedig ist ihre Verbindung zu den Weltfriedensutopien des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts. Die Biennale von Venedig entstand 1895 unter ausdrücklicher Berufung auf die Vision der Weltausstellungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, um einem friedlichen Wettstreit der Künstler unterschiedlicher Länder Raum zu bieten. Der belgische Länderpavillon entstand 1907

in einer Zeit, als die Weltfriedensordnung des 19. Jahrhunderts noch zu gelten schien. Europa hatte seit einem knappen Jahrhundert – seit der endgültigen Niederlage Napoleons 1815 – keinen großen Krieg mehr gekannt. Selbst der deutsch-französische Krieg von 1870/71 erschien als regional beschränkte Ausnahme in einem friedlichen Jahrhundert. Das Mitte des 18. Jahrhunderts aufkommende und im 19. Jahrhundert in Europa und den USA durchgesetzte Modell des Nationalstaats erschien als Garantie des Friedens. Er galt solchermassen als Erfolgsmodell, dass selbst mehrere Millionen Einwohner an den Rändern der Herrschaftsbereiche der europäischen Großmächte, Südslawen, Rumänen, Slowaken, Tschechen, Polen, Ukrainer usw., im Nationalstaat eine positive Utopie sahen, mit deren Durchsetzung sie die soziale und ökonomische Gleichheit gegenüber der Aristokratie im eigenen Land und den großen Nationen erreichen würden.

Aus diesem Grund ist die längst zum Klischee verkommene Behauptung, die Nationalpavillons auf der Biennale in Venedig seien anachronistische Symbole des Nationalismus, zu undifferenziert und über weite Strecken ahistorisch. Der belgische Pavillon von 1907, der diese neue Form des ausschließlich der Ausstellungsfunktion gewidmeten Baus erfand, war zum Zweck entstanden, Künstlern eine unabhängige Ausstellungsmöglichkeit vor einem internationalen Publikum zu bieten. Die Künstler hatten sich bereits zu Beginn der Esposizione nach Ländern organisiert, zum einen, weil sie dies aus den Weltausstellungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so kannten, zum anderen, weil sie die Sammler und Mäzene, die nach Venedig reisten,

auf diese Weise besser an sich binden konnten. Im Rahmen der Weltfriedensordnung, die vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs zu bestehen und durch unzählige Verträge und Rückversicherungsverträge abgesichert zu sein schien, trat der belgische Pavillon 1907 nicht mit nationalistischer Geste auf, sondern als Teil einer Utopie des friedlichen Wettbewerbs.

Die Biennale von Venedig hat sich in der Folge im 20. Jahrhundert gerade durch die selbstständige Teilnahme der alten und neuen Nationalstaaten dieses Jahrhunderts stabilisiert. Die meisten zusätzlichen Länderpavillons stammen aus den zwanziger und frühen dreißiger Jahren, also nach dem Wilson-Plan von 1918, der den Völkern in Süd- und Ostmitteleuropa die nationalstaatliche Selbstständigkeit brachte. Nach 1945 kamen Pavillons von Staaten vornehmlich aus Mittel- und Südamerika hinzu, die zuvor nicht am europäisch-amerikanischen Kunstbetrieb beteiligt gewesen waren. Eine regelrechte Welle zusätzlicher nationalstaatlicher Beteiligungen an der Biennale von Venedig folgte in den neunziger Jahren nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion und dem Ende des Kommunismus in Süd- und Ostmitteleuropa. Wenn 2007 an der Biennale 78 Nationalstaaten teilnahmen, auf eigene Rechnung, wie 1907 beim belgischen Pavillon initiiert, so hilft das simple Argument nicht weiter, die nationalstaatliche Organisation eines Teils der Biennale von Venedig sei anachronistisch.

Interessanter ist die Frage nach den Details der Expansion des Pavillongedankens in Venedig vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Sommer 1914. Bereits im Sommer 1905 hatte der deutsche Kaiser

Wilhelm II. der Esposizione einen Besuch abgestattet. Dahinter stand nicht nur die Anerkennung für eine Ausstellung, die zu den Erfolgsgeschichten dieses beginnenden Jahrhunderts zählte. Wenn das Staatsoberhaupt einer der Großmächte des damaligen Weltsystems in die Giardini kam, so war dies auch eine außenpolitische Geste, denn die führenden Mächte Europas befanden sich auf den Weltmärkten in heftiger Konkurrenz.

So ist es auch kein Zufall, dass als erste Pavillons nach dem belgischen zunächst jener Großbritanniens, der führenden Welt- und Kolonialmacht dieser Zeit, und mit dem bayrischen Ausstellungsgebäude von 1909 der Pavillon des seit der Bismarck'schen Reichseini-gung als junger, ambitionöser Nationalstaat auftretenden Deutschen Kaiserreichs entstanden. In der Folge waren es allerdings nicht die Regierungen Frankreichs, Schwedens, der Niederlande und des zaristischen Russland, die einen Wettlauf um die Errichtung von Nationalpavillons begannen, die in diesen Fällen durchweg 1912 oder 1914 bereits funktionierten. Die Initiative ging im Falle Frankreichs und Russlands von der Stadt Venedig aus, die sich durch Länderpavillons für die Großmächte ein größeres Prestige für die Esposizione und längerfristig bedeutende Einnahmen erwartete. Daniele Donghi, der den bayrischen Pavillon errichtet hatte, wurde noch 1909 von der Stadtverwaltung mit dem Bau eines russischen Pavillons beauftragt, den er in byzantinischen und russisch-orthodoxen Formen konzipierte. Erst nachdem sein Projekt 1910 vom Zarenhof abgelehnt worden war, kam 1913 der russische Architekt Alexej V. Schusev, 40, zum Zug. Sein Pavillon wurde am

29. April 1914 von Großherzog Wladimir von Russland eröffnet.

Noch überraschender ist die Geschichte des französischen Pavillons, der 1912 ohne französische Beteiligung von einem anderen venezianischen Stadtarchitekten, Fraust Fini, errichtet wurde und seither für jede Biennale von Frankreich angemietet wird, nachdem die ursprünglichen Verhandlungen über eine Übernahme des Ausstellungsgebäudes durch die französische Republik vom Ausbruch des Ersten Weltkriegs unterbrochen worden waren. Fini schuf mit dem französischen Pavillon ein romanisches Gegenstück zum bayrischen Pavillon seines venezianischen Kollegen Donghi mit einem runden Säulenvorbau anstelle des geradlinigen, pseudogriechischen des bayrischen Ausstellungsgebäudes. So entstand die seltsame Situation, dass vor 1914 bereits die großen Protagonisten des Ersten Weltkriegs, das Deutsche Kaiserreich, die französische Republik, das Königreich Großbritannien und das russische Zarenreich, in den venezianischen Giardini repräsentative Ausstellungsgebäude unterhielten, die einander in Machtgebärden gegenüber standen, wobei diese Anordnung aber von der venezianischen Stadtverwaltung und der Leitung der Esposizione initiiert und in zwei Fällen von venezianischen Beamten ausgeführt wurde. Auch der repräsentative Schulterabschluss zwischen dem deutschen und dem russischen Pavillon, die mit der Eröffnung der Esposizione von 1914 Seite an Seite standen, ging auf die Organisatoren der venezianischen Ausstellung zurück. Zwei Monate nach der Eröffnung der Ausstellung von 1914 waren beide Länder Gegner in

einem unerbittlichen Krieg, und die beiden Pavillons blieben während der Kriegshandlungen geschlossen.<sup>6</sup>

Auf den Weltkarten der Zeit vor 1914 ist zu erkennen, dass die Teilnehmerländer der Esposizione durch ihre zahlreichen Kolonien bereits die gesamte damals in den Wirtschaftskreislauf einbezogene Welt abbildeten. Gegenüber unserem heutigen Verständnis einer globalisierten Welt fehlten 1907 nur noch China, Japan und einige lateinamerikanische Staaten. Während die bildende Kunst aus Europa und Nordamerika mit einem Bildungsauftrag für die gesamte Menschheit auftrat, war kein einziger Künstler aus den Kolonien mit einem Werk in Venedig vertreten.

Der Übergang vom künstlerischen Universalismus des 19. Jahrhunderts zu nationalstaatlichen Gegensätzen ist besonders vielseitig am ungarischen Nationalpavillon von 1909 ablesbar. Von den Großmächten der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts hat nur die Habsburger Monarchie keinen eigenen Pavillon zustande gebracht. Die ungarische Reichshälfte, wie man damals in der k.u.k. Monarchie sagte, war ab 1909 mit einem eigenen Ausstellungspavillon in Venedig vertreten, der noch heute fast unverändert, mehrfach restauriert und von der Republik Ungarn verwendet, an der ursprünglichen Stelle rechter Hand des Palazzo dell'Esposizione steht. In der von Wien aus regierten cisleithanischen Reichshälfte der Habsburger Monarchie (mit den heutigen Gebieten der Republik Österreich, der tschechischen Republik, der slowakischen Republik und Teilen der Ukraine und Polens) konnte man sich dagegen bis 1914 auf kein Pavillonprojekt einigen.

Im Sommer 1907 lud die venezianische Jury zur Ausstellung im Palazzo dell'Esposizione erstmals auch Künstler aus dem südslawischen Raum unter ihrer Nationalitätsbezeichnung ein, aus Serbien, Montenegro, Bosnien, Kroatien und Slowenien, obgleich diese Gebiete – bis auf das Königreich Serbien – in staatlicher Hinsicht zur Österreich-Ungarischen Monarchie gehörten. Aus diesen Regionen auf dem Balkan hatte sich das Ottomanische Reich Ende des 19. Jahrhunderts zurückgezogen, worauf ein Streben nach staatlicher Selbstständigkeit der lokalen Bevölkerung – seit 1848 zusammengefasst als Vision einer südslawischen Föderation – gegen die Absicht der k.u.k. Regierung in Wien stand, dieses Machtvakuum mit einer Expansion in diesen Raum aufzufüllen. Auch rumänische Künstler, deren heutiges Land damals auf die drei Staaten Österreich-Ungarn, Türkei und Russland aufgeteilt war, und polnische Künstler, deren Land gleichfalls ohne staatliche Existenz Teil von Österreich-Ungarn, dem deutschen Kaiserreich und Russland war, figurierten an der Esposizione von 1907 unter ihrer Nationalität. Aufgrund des Erfolgs der Veranstaltung wurde Ausstellungspolitik jetzt auch Weltpolitik. Die venezianische Jury war ein unabhängiges Element des jungen italienischen Nationalstaats. Sie unterstützte mit diesen Katalogbezeichnungen 1907 öffentlich jene Bewegungen, die auf eine nationalstaatliche Neuordnung auf dem Balkan und in Ostmitteleuropa oder zumindest eine föderative Lösung hinarbeiteten. Die betreffenden Regionen wurden nach dem Ende des Ersten Weltkriegs 1918 als Nationalstaaten konstituiert. Das schien 1907 noch kaum vorstellbar. Ab 1926

war die tschechoslowakische Republik mit einem eigenen Nationalpavillon in Venedig vertreten, den heute die tschechische und die slowakische Republik gemeinsam bespielen. 1932 folgten die Nationalpavillons von Jugoslawien, Rumänien und Polen im Rahmen des neuen Ausstellungsgebäudes »Venezia«.

Wie soll man den Umstand interpretieren, dass die venezianische Jury Künstler aus Kroatien, Slowenien, Bosnien und Montenegro neben den Serben unter ihrer Nationalitätenbezeichnung zur Esposizione einlud, obgleich sie Staatsbürger des Kaiserreichs Österreich-Ungarn waren? Ein solcher Akt widersprach den diplomatischen Gepflogenheiten. In erster Linie handelte es sich um eine Geste künstlerischer Solidarität. Künstler aus Regionen, die von den Machtzentren in Wien und Budapest entfernt lagen, hatten praktisch keine Chance, in Venedig berücksichtigt zu werden, wenn sie keine führende Rolle in den Wiener oder Budapester Künstlervereinigungen spielten. In den Ausstellungslisten der Wiener Secession etwa sind nur sehr vereinzelt Künstler aus Böhmen und Mähren (den heutigen Republiken Tschechien und Slowakei) zu finden. Mit ihrer Berücksichtigung von Künstlern aus den Habsburgischen Gebieten außerhalb von Wien und Budapest stellten die venezianischen Künstler eine wegweisende Gleichberechtigung her.

Zugleich war der Name »Österreich« bei den Venezianern mit besonderen Erinnerungen verbunden: Venedig war seit sechs Jahrhunderten eine unabhängige Republik gewesen, als sie 1797 aufgehoben und die Stadt – bis 1806 – Teil Österreichs und dann des französischen Kaiserreichs wurde. Napoleon stürzte

die Patrizierherrschaft der reichen Bürger im Dogenpalast, führte ein Polizeiregime ein und baute Freizeitflächen für die einfache Bevölkerung, darunter die Giardini dell'Arsenale. Zwischen der historischen Stadt und den neuen Giardini ließ er den Wehrhafen ausbauen, um die Adria und das Mittelmeer bis nach Konstantinopel zu kontrollieren.

Nach dem Sturz Napoleons im Jahr 1815 stellte die Siegermacht Österreich die selbstständige Republik Venedig früheren Absprachen zum Trotz nicht wieder her, sondern besetzte die Lagunenstadt, um das von Napoleon erbaute Arsenale als Kriegshafen für ihre Flotte zu nutzen. Im Zuge der europäischen Revolutionen von 1848 übernahmen einige Venezianer unter Daniele Manin handstreichartig das Arsenale. Sie zwangen die österreichische Mittelmeerflotte zum Abzug und stellten die Republik Venedig wieder her. Venedig konnte seither mit der Sympathie der westlichen Welt rechnen. Im August 1849 eroberte Österreich die Stadt Venedig durch den ersten Luftangriff der Geschichte zurück, bei dem aus Heißluftballons Brandbomben auf die Stadt geworfen wurden. Die ausgebaute Straßen- und Eisenbahnbrücke aus Mestre und die unzähligen Gehwege, die der heutige Venedig-Besucher wahrnimmt, dienten ebenso wie die Kanonen, die bis 1854 drohend auf die Markus-Basilika gerichtet waren, der Niederschlagung jeder Form des Protests. 1857, 1866 und 1867 entschloss sich Kaiser Franz Joseph I. jeweils, anderen Staaten ein mit militärischen Drohungen unterstütztes Ultimatum zu stellen. Er verlor jeden dieser regional begrenzten Kriege. Dadurch wurde auch Venedig 1866 die österreichische

Besatzung los. Es wurde Teil des neuen Nationalstaats des Königreichs Italien unter dem König von Piemont. Im kollektiven Bewusstsein der Venezianer hat der österreichische Verrat von 1815 ihre Stadt der selbstständigen republikanischen Staatsform beraubt.

Der belgische Pavillon von 1907 spitzte auch in Österreich-Ungarn Diskussionen über die wirksame Beschickung der venezianischen Esposizione zu. Da die ungarischen Künstler mit Rückendeckung des Budapester Unterrichtsministeriums bereits 1906 Pläne für einen eigenen Pavillon initiiert hatten, wurden ab 1907 zwischen den beiden Teilen der Habsburger Monarchie getrennte Pläne für die Errichtung eigener Pavillons verfolgt. Dieser Umstand mag überraschen, handelte es sich doch um ein gemeinsames Kaiserreich mit einheitlicher Staatsverwaltung und Armee. Die Regierung in Wien hatte im »Ausgleich« von 1867 der ungarischen Reichshälfte die Hoheit in kulturellen Belangen zugestanden, was die eigenständigen ungarischen Bestrebungen in Venedig legitimierte. In der Frage der Repräsentation bei internationalen Ausstellungen gingen Österreich und Ungarn also bereits 1907 getrennte Wege. Zudem kümmerten sich weder die österreichischen noch die ungarischen Künstler in der Frage der Repräsentanz in Venedig um ihre Kollegen aus den anderssprachigen Teilen des Kaiserreichs. Der Zerfall der Habsburger Monarchie, der 1918 eintrat, war in Venedig besonders früh vorgebildet.

Ein eigener Pavillon der österreichischen Reichshälfte der k.u.k. Monarchie kam unter anderem deshalb nicht zustande, weil der Habsburger Hof mit konservativen Standpunkten in Wiener Kunstbelange eingriff

und die Gruppen und Vereinigungen gegeneinander ausspielte. Zur Esposizione von 1909 präsentierte sich dagegen stolz der neue ungarische Pavillon, der als zweiter Nationalpavillon nach dem belgischen fertiggestellt worden war. Ungarn war Schauplatz eines wirtschaftlichen Booms und einer nationalen Euphorie. Der »Ausgleich« von 1867 hatte dem Land politischen Spielraum verschafft. Seither war durch die »Magyarisierung«, die nationalstaatliche Vereinheitlichung des heutigen Kroatien, des heutigen Slowenien und der nördlichen Teile des heutigen Rumänien, ein zusammenhängender Wirtschaftsraum entstanden. Der ungarische Pavillon war der erste, der von einer Regierung in Auftrag gegeben wurde und dessen Architektur und Dekoration eine nationale Vision zum Ausdruck brachten. Der Architekt Géza Rintel Máróti, 34, hatte den modernistischen Jugendstil byzantinistisch abgewandelt. Die Fassadenmosaiken von Aladár Körösfői-Kriesch, 46, und die Glasfenster von Miksa Roth, 44, gaben Szenen aus dem Leben des Hunnenkönigs Attila wieder, der als Ahnherr der Magyaren stilisiert wurde. Zum ersten Mal wurde damit ein Landespavillon in Venedig zum Ort einer nationalistischen Geschichtsschreibung.

Das belgische, bayrische und britische Ausstellungsgebäude erwiesen sich als entscheidende Vektoren der Emanzipation des Ausstellungswesens von der staatlichen Zensur und der Vorzensur durch die monarchischen Regierungssysteme, die die meisten europäischen Großmächte des frühen 20. Jahrhunderts beherrschten. Sie waren neben den gleichfalls von Künstlern verwalteten Salons des Indépendants, Salon

d'Automne usw. in Paris die ersten freien Ausstellungsräume der europäischen Kunstwelt. Welch eminente Rolle sie bei der Durchsetzung der Moderne gegen die Monarchien und die konservativen Kreise in der Aristokratie und dem Bürgertum spielten, zeigt der Vergleich mit der Jahrhundertausstellung in Berlin 1906. Auf Initiative von Alfred Lichtwark, dem Direktor der Hamburger Kunsthalle, hatten sich alle fortschrittlichen deutschen Museumsdirektoren rund um Hugo von Tschudi, den Direktor der Königlichen Preußischen Nationalgalerie in Berlin geschart, um mit einem Rückblick auf die deutsche Kunst seit dem Sturz Napoleons die moderne Kunstauffassung in Deutschland durchzusetzen. Die Ausstellung fand statt, wurde auch zu einem großen Publikumserfolg, führte aber zu einer Verhärtung der Fronten zwischen dem konservativen Hof der Hohenzollern und der preußischen Aristokratie auf der einen, der künstlerischen Moderne auf der anderen Seite. Der Schweizer Modernist Tschudi wurde in Berlin geschasst und in München als Leiter der königlichen bayrischen Gemäldesammlungen angeheuert. An eine regelmäßige Ausstellung internationaler zeitgenössischer Kunst in Berlin war bis zum Sturz der Hohenzollern nicht zu denken. Noch 1906 lehnte der kaiserliche Hof in Berlin eine Einzelausstellung von Max Liebermann zu dessen 60. Geburtstag ab. In Venedig hatte Liebermanns 1902 entstandenes Gemälde *Samson und Delilah* bei der Esposizione von 1903 den ersten Erfolg zugunsten der Moderne gesetzt, ohne dass jemand Einspruch erhob.