



**zephir 6**

Herausgegeben von Fabio Barry, Joseph Imorde und Tristan Weddigen

Annika Hossain

**ZWISCHEN KULTURREPRÄSENTATION  
UND KUNSTMARKT**

Die USA bei der Venedig Biennale 1895–2015

Unter dem Titel «*Flying the Flag for Art*»? Die US-amerikanische Beteiligung bei der Venedig Biennale 1895–2011 zugelassene Dissertation der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, 2012

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung



Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Annika Hossain: Zwischen Kulturrepräsentation und Kunstmarkt.  
Die USA bei der Venedig Biennale 1895–2015.  
Emsdetten/Berlin: Edition Imorde, 2015.  
ISBN 3–9809436–3-1 (978–3-9809436–3-5)

© 2015 beim Verlag und bei der Autorin

Umschlagabbildung: Grundriss des US-amerikanischen Pavillons, 1930

## INHALT

VORWORT .....	9
EINLEITUNG .....	13
<b>1 ZWISCHEN PERIPHERIE UND ZENTRUM: DAS US-AMERIKANISCHE SELBSTVERSTÄNDNIS IM WANDEL .....</b>	<b>31</b>
1.1 Amerikanische Tradition im europäischen Stil .....	32
1.2 Europäisches Vorbild und amerikanischer Eigensinn .....	39
1.3 Architektur als kulturelle Botschaft .....	44
1.4 Die Kunst der Indigenen als Ursprung der amerikanischen Moderne ....	47
1.4.1 Die <i>Exposition of Indian Tribal Arts (EITA)</i> und die Biennale von Venedig .....	48
1.4.2 Vom «Artefakt» zum Kunstobjekt – die Ästhetisierung der indigenen Kunst .....	51
1.5 Die US-amerikanische Folk Art als Inbegriff der nationalen Kunsttradition .....	59
<b>2 KULTURELLER LOBBYISMUS BEI DEN US-AMERIKANISCHEN BIENNALEAUSSTELLUNGEN .....</b>	<b>69</b>
2.1 Die Grand Central Art Galleries und die Konstruktion einer nationalen künstlerischen Identität (1930–1940) .....	70
2.2 Anerkennung für die amerikanische Kunst – Abstrakter Expressionismus, das MoMA und die Venedig Biennale (1954–1962) ....	78
2.3 Das Smithsonian und die «Demokratisierung» der US-amerikanischen Kulturrepräsentation im Ausland (1966–1972) ..	96
<b>3 DIE KUNST UND DER MARKT – DIE VENEZIANISCHEN US-REPRÄSENTATIONEN UNTER MARKTRELEVANTEN ASPEKTEN .....</b>	<b>109</b>
3.1 Rauschenbergs Triumph – Europas Krise .....	111
3.2 Whistler, Sargent und Co. – Kunst, Markt und Ruhm bei den frühen Biennalen .....	117
3.2.1 Amerikanische Künstler und die Reformierung des europäischen Ausstellungsbetriebs .....	125
3.2.2 Clubs and Unions – Künstlervereinigungen in den USA .....	129
3.3 Die neue Macht der Galeristen – die New Yorker Kunstszene nach dem Zweiten Weltkrieg .....	132

3.4	«This is not a Biennale exhibition!» – von Marktverweigerung und -gefügigkeit bei den gegenwärtigen US-amerikanischen Ausstellungen <sup>502</sup>	138
4	<b>DIE ENTWICKLUNG DES AUSSTELLUNGSDISPLAYS IM US-AMERIKANISCHEN PAVILLON</b>	145
4.1	Das amerikanische Ausstellungsdisplay der Vorkriegszeit	147
4.1.1	«It's a proud thing ...» – die erste Ausstellung im US-amerikanischen Pavillon von 1930 <sup>541</sup>	147
4.1.2	Die Venedig Biennale als Vorbote der avantgardistischen Ausstellungspraxis in Europa	149
4.1.3	Zwischen Wohnraum und Atelier – die Ausstellungspraxis in den USA des frühen 20. Jahrhunderts	156
4.2	Das amerikanische Ausstellungsdisplay nach dem Zweiten Weltkrieg	161
4.2.1	Das MoMA, Carlo Scarpa und die weiße Ausstellungsästhetik der Nachkriegsjahre	161
4.2.2	Kleine Gruppen und Environments – konzeptuelle Verschiebungen und ihre Auswirkungen auf das Ausstellungsdisplay bei den Venedig Biennalen	165
4.2.3	Experimentelle Ausstellungen und Themenausstellungen bei den Biennalen ab 1970	169
4.2.4	Einzelausstellungen in den Giardini und die Eroberung des venezianischen Stadtraums	173
5	<b>KUNSTKRITISCHE PERSPEKTIVEN UND IHRE WIRKUNG AUF DIE US-AMERIKANISCHEN AUSSTELLUNGEN BEI DER VENEDIG BIENNALE</b>	183
5.1	<i>Critical Perspectives in American Art</i> – Kunstkritiker als Ausstellungsmacher	185
5.1.1	Sam Hunter	188
5.1.2	Rosalind Krauss	193
5.1.3	Marcia Tucker	197
5.2	Die Wirkung der Kunstkritik auf die amerikanischen Biennaleausstellungen in der Ära Greenberg	203
5.2.1	Die Kunstkritik in den USA der vierziger Jahre	204
5.2.2	Die Wirkung von Greenbergs Kunstkritik auf die Biennalen bis 1966	208

6	<b>BIENNALEN UND KARRIEREN – DAS NACHLEBEN US-AMERIKANISCHER BIENNALEKÜNSTLER</b>	217
6.1	Gari Melchers und Arthur B. Davies – Amerikas vergessene Künstler der Jahrhundertwende	219
6.2	Mark Tobey – verpasster Ruhm eines abstrakten amerikanischen Malers	229
6.2.1	Tobey vs. Pollock – Aufzeichnungen eines kunstkritischen Konflikts	230
6.2.2	Flucht nach Europa und Spiritualität – Tobey als Antipode des Abstrakten Expressionismus	234
6.3	Diane Arbus – die Repräsentation einer Fotografin als politisches Statement	236
6.4	Wer hat Angst vor Andy Warhol?	244
	<b>SCHLUSSWORT</b>	247
	<b>ABBILDUNGEN</b>	253
	<b>ANMERKUNGEN</b>	281
	<b>ANHANG</b>	315
I	Abkürzungsverzeichnis	315
II	Verzeichnis der konsultierten Archive und Dokumente	315
III	Literaturverzeichnis	316
V	Interviews	337
V.I	Interview mit Robert Gober, New York, 30. 09. 2010	337
V.II	Email-Interview mit Jasper Johns, 27. 07. 2011	353
V.III	Interview mit Fred Wilson, New York, 07. 09. 2011	355
V.IV	Interview mit Nat Trotman, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 27. 09. 2010	374
V.V	Interview mit Chiara Barbieri, Peggy Guggenheim Collection, Venedig, 10. 06. 2011	390
VI	Verzeichnis der US-amerikanischen Werke bei der Biennale 1895–2015	407

## VORWORT

Bei der vorliegenden Publikation handelt es sich um die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich im Juni 2012 an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe am Institut für Kunstwissenschaft und Medientheorie verteidigt habe. Die Arbeit ist zum größten Teil im Rahmen des Forschungsprojekts *Die Biennale von Venedig und die Strukturen des Kunstbetriebs* des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) in Zürich unter der Leitung von Prof. Beat Wyss entstanden. Ohne den fachlichen und persönlichen Beistand von zahlreichen Kollegen, Freunden und meiner Familie wäre sie nicht zustande gekommen.

An erster Stelle danke ich meinem Doktorvater, Beat Wyss, der mir als anregender Gesprächspartner und Mentor stets unterstützend zur Seite stand und mir gleichzeitig ausreichend Freiraum ließ, um meinen eigenen Gedanken nachzugehen – von der Findung des Promotionsthemas, über die gemeinsame Teilnahme an zahlreichen Workshops und Konferenzen, bis zur Veröffentlichung meiner Dissertation. Detlef Hoffmann hat die Zweitbetreuung von München aus übernommen. Seit dem Masterstudium Museum & Ausstellung an der Universität Oldenburg konnte ich mich auf seinen akademischen Rat verlassen. Leider ist er im Juni 2013 in Hamburg verstorben.

Besonderer Dank gilt außerdem einigen akademischen Weggefährten, die mit ihren kritischen Anmerkungen entscheidend zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen haben. Molly Scheu, Kunsthistorikerin am Nasher Museum of Art an der Duke University in Durham, North Carolina, lernte ich in den USA kennen noch bevor wir beide das Kunstgeschichtsstudium aufgenommen hatten. Ihre Rückmeldungen zu meinen englischsprachigen Texten gingen bei weitem über ein reines Korrekturlesen hinaus und haben mir oft neue Perspektiven aufgezeigt. Im Archiv des

Museum of Modern Art (MoMA) in New York machte ich Bekanntschaft mit Sylvia Metz, die ebenso an einer kunsthistorischen Dissertation zu einem US-amerikanischen Thema arbeitete. Sie hat mich bei gemeinsamen Archivreisen in den USA begleitet und mit der Durchsicht des finalen Manuskripts unterstützt. Darüber hinaus bin ich dankbar über die fachliche Auseinandersetzung und die Freundschaft zu den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern aus unserem Biennaleteam: Kinga Bodì, Daria Ghiu, Veronika Wolf und besonders Jörg Scheller, der die Entstehung dieser Arbeit mit seiner Fachkenntnis und seiner humorvollen Art flankiert hat.

Ohne finanzielle Ressourcen wäre die größtenteils sorgenfreie Realisierung meines Dissertationsprojekts nicht möglich gewesen. Dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft unter der Leitung von Hans-Jörg Heusser verdanke ich ein dreijähriges Doktorandenstipendium, bei dem ich neben einem Arbeitsplatz auch vom fachlichen Austausch am Institut und von einer hervorragenden Bibliothek profitieren durfte. Roger Fayet, neuer Direktor des SIK-ISEA ab 2010, führte den Abschluss des Programms reibungslos fort und stand meiner Arbeit bis zu ihrer Veröffentlichung bei. Die TERRA Foundation for American Art hat mit einem Reisestipendium die Recherchen in den USA getragen und mir eine Erfahrung ermöglicht, die sowohl meine wissenschaftliche Arbeit als auch mich persönlich sehr bereichert hat. Danken möchte ich auch den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der MoMA Archives und der Whitney Museum of American Art Archives in New York, der Archives of American Art (AAA) in New York und Washington, D.C sowie des Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) in Venedig.

Dass ich meine Dissertation in der vorliegenden Form abschließen konnte, verdanke ich Joseph Imorde, der meine Arbeit ohne Zögern in die Reihe «Zephir» seines Verlags Edition Imorde aufgenommen hat sowie Andreas Trogisch, der Grafik,

Satz und Layout übernommen hat. Der Schweizerische Nationalfonds stellte die finanziellen Mittel mit einem der letzten Publikationsbeiträge für ein Buchprojekt großzügig zur Verfügung.

Für wertvolle Kommentare, anregende Diskussionen und konstruktive Kritik zu meiner Arbeit danke ich neben den bereits erwähnten auch Oskar Bätschmann, Teresa Ende, Christian Fuhrmeister, Chonja Lee, Wolf Tegethoff, Wolfgang Ullrich und Tristan Weddigen.

Zuletzt möchte ich David, Karla und Max Müller sowie meinen Eltern, Susann und Monowar Hossain, danken, die meine wissenschaftliche Arbeit mit viel Geduld und Liebe immer bedingungslos unterstützt haben.

Zürich, Juni 2015

Annika Hossain

## EINLEITUNG

*The representation at a Biennale should serve a double purpose, to honor achievement at home and to present quality abroad.<sup>1</sup>* Henry Geldzahler

1895 fand die *Prima Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, die zukünftige Venedig Biennale, zum ersten Mal im öffentlichen Stadtpark Venedigs, den Giardini, statt.<sup>2</sup> Die Stadtverwaltung erhoffte sich dadurch, das angeschlagene Image der *Serenissima* zu verbessern und Venedigs kulturelle Attraktion für Touristen zu steigern.<sup>3</sup> Als direkter Nachkomme der Weltausstellungen und der internationalen Kunstausstellungen des 19. Jahrhunderts etablierte sich die Biennale schon bald zu einer wichtigen Plattform für die Künstler einer gemäßigten, aber absatzstarken Moderne und spielte in der Folge eine bedeutende Rolle für die Reformierung des westlichen Kunstbetriebs.<sup>4</sup> So widerspiegelt die Biennale, die ursprünglich als Verkaufsausstellung gegründet worden war, von Beginn an die Strukturen des kapitalisierten Kunstsystems, das sich bis heute in einem Wechselverhältnis von kulturellem und ökonomischem Wert konstituiert. Die Ausstellenden bei der Biennale verhandeln ihre kulturelle Identität demgemäß zwischen nationaler Partikularität und internationalem Marktanspruch.<sup>5</sup> Dass die Biennalepräsentationen davon abgesehen stets von der gesamtpolitischen Lage einer Nation abhängig sind, macht es möglich, sie als periphere Gedächtnisorte des nationalen Selbstverständnisses zu betrachten; als Orte also, an denen sich das nationale Bewusstsein einst manifestierte, und die in Folge eines veränderten Nationalverständnisses zu einem Zugriffspunkt auf seine pluralisierte Geschichte geworden sind.<sup>6</sup>

In meiner Dissertation untersuche ich die US-amerikanischen Beiträge zur Venedig Biennale von 1895 bis 2015. Die Arbeit ist im Rahmen des Forschungsprojekts *Die Biennale von Vene-*

*dig und die Strukturen des Kunstbetriebs* des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft in Zürich entstanden. Der Schwerpunkt des Projekts liegt auf den Biennalebeteiligungen ost- und mitteleuropäischer Nationen und verspricht mit dem Blick auf eine bisher marginalisierte geografische Region, den Fokus der dominanten westlichen Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts zu erweitern.<sup>7</sup> Die parallele Analyse der Ausstellungsbeteiligung eines führenden Vertreters des westlichen Kunstbetriebs wie den Vereinigten Staaten von Amerika ist dafür unerlässlich, da seine unbestrittene Vorherrschaft auf politische und ökonomische Bedingungen hin befragt werden muss. Das ausgesprochene Ziel des Forschungsprojekts ist folglich der Versuch einer transnationalen komparativen Kunstgeschichtsschreibung. Mit Hilfe zahlreicher Workshops, internationaler Tagungen und Symposien – u. a. mit dem Clark Institute in Williamstown, Massachusetts – wurde demgemäß eine modulare Struktur entwickelt, die den Ausgangspunkt sämtlicher Forschungsarbeiten innerhalb des Projekts bildet:

1. Das nationale Selbstverständnis, das sich anhand der Biennalepräsentationen manifestiert
2. Der institutionelle Lobbyismus, der die Rahmenbedingungen der Ausstellungen vorgibt
3. Die Kunstökonomie, die den Ausstellungen marktstrategische Regeln auferlegt
4. Die Ausstellungsgestaltung, durch welche die Kunst an ihr Publikum herangeführt wird
5. Der Kunstdiskurs und die Kritik, die mit der Kunstpraxis unmittelbar verwoben sind
6. Die Auswirkung einer Biennaleausstellung auf die Karriere eines Künstlers

Durch eine transnationale komparative Kunstgeschichtsschreibung treten im «überraschend vollständigen Mikrokosmos» der

Biennale nationale Verschiebungen und Simultaneitäten im Kunstschaffen der teilnehmenden Länder hervor.<sup>8</sup>

Die kritischen, feministisch und postkolonialistisch orientierten Kunst- und Kulturwissenschaften haben seit Mitte der 1990er Jahre, unter anderem mit Rückgriff auf Michel Foucaults Diskursbegriff, die Museen und Kunstinstitutionen als Orte der Manifestation von aktuellen Macht- und Herrschaftsverhältnissen erkannt.<sup>9</sup> Das durch diese Institutionen abgebildete kanonische Wissen und die Art und Weise, wie es dargestellt wird, gilt es zu untersuchen. Dementsprechend identifiziert Mieke Bal Ausstellungen als diskursive Formationen, denen eine narrative Struktur zugrunde liegt, bei der eine erste Person (die Ausstellung/Institution) einer zweiten Person (dem Publikum) eine konstruierte Geschichte über eine dritte Person (die Repräsentierten) erzählt.<sup>10</sup> Aus Bals These folgt, dass die mittels einer Ausstellung dargestellte Erzählung – als *Repräsentation* – stets die Herrschaftsansprüche ihrer Urheber abbildet. Dabei verweist schon der Begriff «Repräsentation», der sowohl in seiner ästhetischen als auch in seiner politischen Dimension immer – *pars pro toto* – die Darstellung des Ganzen über einen kleinen Teil bedeutet, auf die Begrenzung seiner Möglichkeiten.<sup>11</sup> Darüber hinaus ist Repräsentation, einem konstruktivistischen Ansatz folgend, nicht nur als «Spiegelung oder direkte Wiedergabe einer bestehenden Wirklichkeit oder eines bestehenden Gegenstandes zu betrachten, sondern vielmehr als Herstellung einer Wirklichkeit oder eines Gegenstandes durch die Art und Weise der Darstellung.»<sup>12</sup>

In ihrer Dissertation «*Have We An American Art?*» *Präsentation und Rezeption Amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit* stellt Sigrid Ruby die wechselseitige Beziehung zwischen den USA und Westeuropa mittels Kunstaussstellungen als konstitutives Moment der kulturellen Identitätsstiftung heraus.<sup>13</sup> Und das, obwohl die transatlantischen Beziehungen über weite Strecken asymmetrisch verliefen,

von einem Austausch also keine Rede sein kann.<sup>14</sup> Während sich die amerikanische<sup>15</sup> Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts hauptsächlich in intensiver Auseinandersetzung mit der europäischen Moderne entwickelte, trafen US-amerikanische Kunstausstellungen im Europa der Nachkriegszeit auf eine gelähmte westeuropäische Kunstszene, die sich erst in den späten fünfziger Jahren wieder handlungsfähig zeigte.<sup>16</sup> Dass sich ausgerechnet in dieser Zeit mit dem Abstrakten Expressionismus erstmals eine als spezifisch amerikanisch betrachtete Kunstrichtung herausbilden konnte, muss dabei entscheidend auf die überwiegend positive europäische Rezeption der amerikanischen Malerei zurückgeführt werden, die – neben signifikanten ästhetischen Merkmalen – vor allem der politischen und ökonomischen Vormachtstellung der USA gegenüber Europa geschuldet war. Die Analyse von kulturellen Repräsentationen erlauben also – unter Berücksichtigung von politischen und ökonomischen Voraussetzungen – vor allem Rückschlüsse auf das Selbstverständnis des Darstellenden.

Die Biennale von Venedig muss in diesem Zusammenhang als zentrale Plattform für den künstlerischen Austausch zwischen den USA und Europa im Laufe des 20. Jahrhunderts gelten, bei der die USA neben dem Russischen Kaiserreich bereits 1895 als eine der ersten außereuropäischen Nationen auftraten. Während nationale Kunstentwicklungen nur unter Vorbehalt dargestellt werden, zeichnen die US-amerikanischen Ausstellungen in Venedig das sich wandelnde Selbstbild der USA zwischen Identifikation und Abgrenzung von Europa nach. Bei den venezianischen Biennalen verhandelten die USA die Hervorbringung einer spezifisch amerikanischen Kulturidentität.

Aus dem Vorausgeschickten ergeben sich folgende, für die vorliegende Dissertation grundlegende Fragestellungen: Welche Geschichte der US-amerikanischen Kunstentwicklung wird durch ihre Repräsentation bei der Venedig Biennale dargestellt? Wer

sind ihre Autoren? Wen oder was stellen sie dar? Wie stellen sie es dar? Und vor allem: Wen oder was stellen sie nicht dar?

Die Forschung zur Venedig Biennale lässt sich grob in zwei Phasen einteilen: Während in einer ersten Phase hauptsächlich Überblicksdarstellungen zur gesamten Biennalegeschichte und monografische Betrachtungen zu vereinzelt Nationalbeteiligungen erschienen sind, kristallisierte sich in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts zunehmend eine differenzierte, akademische Biennaleforschung heraus.

Die erste umfangreiche, mit vielen Statistiken und Zahlen angereicherte Überblicksdarstellung zur Geschichte der Biennale erschien 1912 von Alessandro Stella. Eine weitere statistische Beschreibung der Biennalegeschichte, herausgegeben von ihrem Präsidenten Giuseppe Volpi di Misurata (1877–1947), folgte 1932.<sup>17</sup> Auch wenn in diesen ersten Betrachtungen durchaus kritische Bemerkungen zur Biennale geäußert wurden, lag ihr Fokus hauptsächlich auf der kunsthistorischen Bedeutung der Ausstellungen, ermittelt anhand von technischen Daten und Fakten. Generell fielen die in der Vorkriegszeit erschienenen Studien zur Geschichte der Biennale, die oft lediglich in Form von Zeitschriftenartikeln publiziert wurden, recht unkritisch aus.<sup>18</sup>

Die Geschichtsschreibung der Biennale in der Nachkriegszeit wurde von den Veröffentlichungen ihrer Akteure geprägt, wie etwa diejenige des Kunsthistorikers Nino Barbantini (1884–1952) von 1945, der darin einen grundlegenden Neubeginn für die Biennale erwägt; außerdem der unkritisch verklärte Blick des ehemaligen Generalsekretärs Rodolfo Pallucchini (1909–1989) auf seine Nachkriegsbiennalen von 1962 und die subjektive Sichtweise des ehemaligen technischen Direktors Romolo Bazzoni (1874–?) auf die vergangenen sechzig Jahre Biennale aus dem gleichen Jahr.<sup>19</sup> Eine Ausnahme stellt Ivana Mononis (\*1929) Studie *L'Orientamento del Gusto attraverso le Biennali* von 1957 dar.<sup>20</sup> Ihre Untersuchung weist durch den Vergleich der Biennaleausstellungen mit

anderen zeitgenössischen Kunstausstellungen auf die häufige Rückständigkeit der Biennalepräsentationen bis 1956 hin.

Lawrence Alloway (1926–1990) legte mit seiner Publikation *The Venice Biennale 1895–1968. From Salon to Goldfish Bowl* von 1968 erstmals eine durchweg kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte der Biennale vor.<sup>21</sup> So bietet seine Schilderung eine konzise Darstellung der sich wandelnden Bedingungen der Institution unter Berücksichtigung zentraler Aspekte wie beispielsweise der Architektur der Pavillons, der Organisationsstruktur einzelner Ausstellungen und ihrer Abhängigkeit vom Kunstmarkt. Eine Publikation ausschließlich zur Gestaltung der venezianischen Ausstellungen erschien etwa zehn Jahre später mit Giandomenico Romanellis (\*1945) Katalog zur Ausstellung *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale* des ASAC.<sup>22</sup>

Erst 1982 veröffentlichten Paolo Rizzi und Enzo Di Martino erneut eine Überblicksdarstellung zur Geschichte der Biennale, die später in zahlreichen Neuauflagen erschienen ist.<sup>23</sup> So publizierte Di Martino die Gesamtdarstellung 1995 anlässlich des hundertjährigen Jubiläums der Biennale erneut, brachte sie 2003 wieder heraus und ließ sie 2005 ins Englische übersetzen.<sup>24</sup> Seine chronologische Aufarbeitung der Biennaleausstellungen gibt zwar ein umfassendes Bild über die wichtigsten Ereignisse ihrer Vergangenheit wieder, ist aber aufgrund ihrer unwissenschaftlichen und oberflächlichen Betrachtungsweise kritisch zu beurteilen. 1988 veröffentlichte Marco Mulazzani einen Band zur Architektur der Pavillons in den venezianischen Giardini, der zwar 1993 neu aufgelegt wurde, die aufschlußreiche Geschichte der Bauten allerdings kaum politisch kontextualisiert.<sup>25</sup>

Um das Jubiläumsjahr 1995 wurden außerdem zahlreiche Monografien zu den nationalen Beteiligungen an der Biennale veröffentlicht. Zum amerikanischen Beitrag war demgemäß bereits 1993 die Monografie *Flying the Flag for Art. The United States and the Venice Biennale 1895–1991* von Philip Rylands und Enzo Di Martino

erschienen, die im Rahmen meiner Dissertation einer kritischen Revision unterzogen wird.<sup>26</sup> 1995 folgten Publikationen zur deutschen, britischen und niederländischen Beteiligung.<sup>27</sup> 1999 publizierte Joanna Sosnowska einen Band zum polnischen Beitrag, ein Jahr später wurde eine Monografie zur rumänischen Beteiligung herausgegeben.<sup>28</sup> Das Herzstück dieser Monografien bildet stets eine ausführliche Chronologie mit Daten- und Bildmaterial.

Mit der Gründung zahlreicher neuer Biennalen seit den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts kam spätestens in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts ein zunehmendes akademisches Forschungsinteresse am Format der Biennale auf, das sich auch in einigen wissenschaftlichen Studien zur historischen Biennale von Venedig äußerte.<sup>29</sup> Diese systematische Beschäftigung mit den Biennalen kennzeichnet die zweite Phase der Biennaleforschung.

Ein frühes Beispiel der akademischen Biennaleforschung stellt Annette Laglers Dissertation von 1992 dar.<sup>30</sup> Lagler analysiert in ihrer Promotionsschrift den kulturpolitischen Hintergrund der deutschen Beiträge von 1895 bis 1988 anhand der Katalogtexte und der deutschen Kunstkritik und stellt somit die Bedeutung der Ausstellungen für die deutsche Kulturpolitik zwischen Kaiserreich, Drittem Reich und der Bundesrepublik Deutschland heraus. Jan May widmet sich in seiner Dissertation von 2006 hingegen den politischen und historischen Voraussetzungen für die Entstehung der Venedig Biennale.<sup>31</sup> Dabei konzentriert sich seine Studie vor allem auf die kommunale Politik der Stadt Venedig im Kontext des monarchischen, faschistischen und republikanischen Italiens. 2007 erschien von Nancy Jachec die dezidiert kulturpolitische Studie zu den Zusammenhängen von Politik und Malerei bei der Biennale während der frühen Jahre des Kalten Kriegs.<sup>32</sup> In acht Kapiteln demonstriert die Autorin wie die abstrakte Malerei bei den Nachkriegsbiennalen eingesetzt wurde, um das Bündnis zwischen den USA und Westeuropa zu stärken.

Abgesehen von wissenschaftlichen Einzelstudien fanden in jüngster Zeit außerdem einige Konferenzen und Tagungen zum Thema Biennale statt.<sup>33</sup> So organisierte etwa die Bergen Kunsthall in Norwegen 2009 eine Konferenz, um über die Notwendigkeit einer Kunstbiennale für Bergen zu diskutieren.<sup>34</sup> Aus der dreitägigen Konferenz resultierte ein umfassender Tagungsband, der mit dem Anspruch einer Anthologie sowohl ältere als auch neuere Schriften zusammentrug.<sup>35</sup> Während die älteren Texte, wie etwa eine Zusammenfassung von Alloways Biennalebuch aus dem Jahre 1968<sup>36</sup> und Daniel Burens Reflektion über den Wandel der Ausstellung vom Display zum Kunstwerk von 1972<sup>37</sup>, zentrale Aspekte der historischen Biennalen in Venedig thematisieren, fokussieren die neueren Beiträge in den meisten Fällen auf das Potential der Biennale als «instabiler Institution» oder innovativem Ort der Wissensproduktion.<sup>38</sup> In Anknüpfung an das von Gerardo Mosquera identifizierte «Marco Polo Syndrome» (1992) machen diese Beiträge auf der Suche nach einer universalen Biennaletheorie vor allem die in jüngster Vergangenheit neu entstandenen Biennalen in der Dritten Welt zum Ausgangspunkt ihrer Recherche. Ihre Autoren sprechen oft allgemeingültig von groß angelegten, internationalen Kunstausstellungen, ohne deren spezifischen Bedingungen, geschweige denn ihr historisches Vorbild, die Biennale von Venedig, ausreichend zu berücksichtigen.<sup>39</sup> Dabei kann die postkoloniale Perspektive auch für die Erforschung der Venedig Biennale zu interessanten Erkenntnissen führen, wie meine Dissertation zeigen wird.

Im gleichen Jahr erschien darüber hinaus eine Tagungsakte der venezianischen Kunsthochschule IUAV, die während der 53. Venedig Biennale von 2009 eine Konferenz zur Geschichte der Kunstausstellung veranstaltet hatte.<sup>40</sup> Die intensive Auseinandersetzung mit der Biennale in jüngster Zeit belegt, dass der Aufruf der Bergener Gruppe nach einer «Biennialogy», einer spezifischen Biennaleforschung, welche die Bedeutung der Analyse von

Orten und Kontexten für die aktuelle Kunstgeschichtsschreibung hervorhebt, längst auf Resonanz gestoßen ist.<sup>41</sup>

Über die US-amerikanische Beteiligung in Venedig ist in der Presse ausgiebig publiziert worden.<sup>42</sup> Dabei gehen die betreffenden Artikel häufig nur auf einzelne Ausstellungen oder Aspekte ein und bieten keine umfassende Analyse der amerikanischen Beteiligung. Diese Forschungslücke soll meine Arbeit schließen. Rylands und Di Martino haben im Zuge ihrer chronologischen Aufarbeitung der US-amerikanischen Biennalebeteiligung vor allem Daten zur Organisation der Ausstellungen sowie zu den ausgestellten Werken zusammengetragen – eine kulturhistorische Kontextualisierung der amerikanischen Repräsentationen wird häufig nur angerissen, wenn überhaupt berücksichtigt. Zu kritisieren ist außerdem die unwissenschaftliche Arbeitsweise der Autoren, die weitestgehend auf Anmerkungen verzichten. Der Stil ihrer Publikation zu den amerikanischen Beiträgen bei der Venedig Biennale ist eher von einer journalistischen Schreibweise geprägt.<sup>43</sup> Dabei findet ihre Beurteilung der Ausstellungen vor dem Hintergrund einer gängigen «Erfolgsgeschichte» der US-amerikanischen Kunstentwicklung statt, die – in Anlehnung an den von Clement Greenberg (1909–1994) vertretenen formalistischen Ansatz – in der amerikanischen Malerei des Abstrakten Expressionismus eine direkte Weiterentwicklung der europäischen Moderne erkennt.<sup>44</sup> Diese genealogische Sichtweise soll im Rahmen meiner Arbeit einer kritischen Prüfung unterzogen werden. Deshalb stelle ich mit meinem Forschungsvorhaben den Anspruch, neben einer historischen Aufarbeitung des Themas vor allem die kulturpolitischen Zusammenhänge der amerikanischen Biennalepräsentationen detailliert zu analysieren und ihre Ausstellungspraxis dabei auch vor der gesellschaftsökonomischen Entwicklung des internationalen Kunstmarkts im vergangenen Jahrhundert zu reflektieren. Damit knüpfe ich an Piotr Piotrowskis kulturpolitische Analyse der Kunst in Mittel- und Osteuropa an, die ich

meiner Dissertation methodisch zur Grundlage mache.<sup>45</sup> In seiner Studie *In the Shadow of Yalta – Art and the Avantgarde in Eastern Europe, 1945–1989* untersucht Piotrowski die Kunstentwicklung in einigen Ländern des so genannten «Ostblocks» vergleichend nebeneinander und stellt dadurch nationale Idiosynkrasien in Abhängigkeit von eigenständigen politischen Dynamiken heraus. «The art itself, considered through such a synchronic lens, does not appear as an autonomous field but as a practice enmeshed in politics.»<sup>46</sup> Durch eine vergleichende kulturhistorische Analyse einzelner Biennaleausstellungen – unter besonderer Berücksichtigung ihrer politischen und ökonomischen Voraussetzungen – lässt sich die Kunstentwicklung der USA und deren Rezeption aus einer neuen, unvoreingenommenen Perspektive betrachten. Einen solchen Perspektivwechsel soll meine Arbeit leisten.

Auch wenn meine Dissertation der *nationalen* Beteiligung der USA gewidmet ist, soll das monografische Vorgehen der ersten Generation von Biennaleforschern um die Erkenntnisse der neueren Ansätze erweitert werden. Dabei muss vor allem das Konzept des *Nationalen*, das ich meiner Dissertation als grundlegende Kategorie voranstelle, einer differenzierten Betrachtung unterliegen.

Wie Eric Hobsbawm, Benedict Anderson, Ernest Gellner und viele andere herausgestellt haben, ist die *Nation* eine moderne Erfindung. Durch die Berufung auf kulturelle Werte und Traditionen hat sich der aufgeklärte Mensch imaginäre Gemeinschaften konstruiert.<sup>47</sup> Trotz einer distanzierten Haltung gegenüber dem *Nationalen* nach den Weltkriegen und sogar dem Ausrufen einer postnationalen Ära hat es in der Menschheitsgeschichte nie so viele Nationalstaaten gegeben wie heute.<sup>48</sup> Das wirkt sich auch auf die Venedig Biennale aus, wo die Zahl der beitragenden Nationen kontinuierlich steigt. So halten die Veranstalter der internationalen Ausstellungsreihe in Venedig bis heute an der Tradition fest, die Kunstnationen zur Repräsentation zu bitten. Da die Aus-

stellungen in den seit 1907 eigens dafür errichteten Nationalpavillons stattfinden, ist eine Abkehr von dieser Maxime ohne grundlegende strukturelle Veränderungen, wie den Abriss oder die Entweignung der Pavillons, auch kaum denkbar. Gleichzeitig fordern supra- und internationale Organisationsstrukturen sowie verstärkte Migrationsbewegungen das Konzept *Nation* beständig heraus. In Venedig wird das alte Reglement immer wieder gebrochen, indem die nationalen Vertreter ausländische Kuratoren einsetzen oder Künstler anderer Nationalität im Pavillon präsentieren.<sup>49</sup> In der Gegenwartskunst spielt das *Nationale* dementsprechend kaum noch eine Rolle.

Für die *Kunstgeografie*, die auf der Suche nach den Orten der Kunst in ihrer problematischen Vergangenheit Nationalstile konstruierte, führte die Entwicklung hingegen zur Erweiterung der Disziplin. Ihre neuen Themenfelder nennen sich *Diffusion* und *Transkulturation* und untersuchen den kulturellen Austausch zwischen *Peripherie* und *Zentrum* ungeachtet nationaler Grenzen.<sup>50</sup> Die Analyse der amerikanischen Ausstellungen in Venedig soll diesem Ansatz folgen.

Vielmehr als nur eine chronologische Ausstellungsgeschichte der US-amerikanischen Repräsentationen in Venedig aufzuzeigen, beabsichtige ich deshalb, die Ausstellungen vor allem entlang kulturpolitischer Paradigmen zu untersuchen. Dabei orientiere ich mich an Piotr Piotrowskis Befund, dass sich die in nationalstaatlichen Kontexten entstandene Kunst durch eine vergleichende Betrachtung keineswegs als autonomes Feld, sondern als eng mit der Politik verwobene Praxis erweist. Ähnlich wie die regionalen Begrenzungen in Piotrowskis Studie beschreibt die Biennale einen begrenzten Mikrokosmos des westlichen Kunstbetriebs, der den Rahmen für eine vergleichende Analyse der teilnehmenden Kunstnationen bietet. Die Befragung der Biennaleausstellungen in Venedig nach politischen und ökonomischen Bedingungen eröffnet die unterschiedlichen Voraussetzungen der Teilnehmer

und ergründet dementsprechend die Dynamik der Machtverhältnisse im westlichen Kunstbetrieb des vergangenen Jahrhunderts. Die vorliegende Einzelstudie zu den US-amerikanischen Beiträgen bei der Venedig Biennale mittels der zuvor erwähnten, allen Forschungsarbeiten gemeinsamen modularen Struktur stellt den ersten Schritt auf dem Weg zu einer transnationalen komparativen Kunstgeschichte dar.

Als Grundlage meiner Untersuchung diente die Aufarbeitung der US-amerikanischen Biennaleausstellungen anhand von unterschiedlichen Primär- und Sekundärquellen. Für die Analyse der Ausstellungen, ihrer politischen Hintergründe und ihrer Rezeption konsultierte ich in amerikanischen und italienischen Archiven zahlreiche Dokumente wie Korrespondenzen, Werklisten, Lieferscheine, Rechnungen, Preislisten, Pressemitteilungen, Ausstellungsansichten und Interviews. Dabei gelang es mir an die 200 Abbildungen – neben Installationsansichten Fotos von ausgestellten Werken und Dokumenten – zu den amerikanischen Ausstellungen bei der Biennale zusammengetragen, die sich als wichtige Quelle meiner Nachforschungen herausgestellt haben (46 davon sind in dieser Publikation abgebildet). So führte etwa die Fotografie einer Ausstellung indigener Kunst im amerikanischen Pavillon von 1932 zu einer Passage über den widersprüchlichen Umgang der Amerikaner mit der Kultur der *Native Americans*, die sie schließlich zum Ausgangspunkt einer spezifisch amerikanischen Moderne stilisierten.<sup>51</sup> Die Archives of American Art mit Sitz in New York und Washington, D. C., die Archive des MoMA und des Whitney Museums in New York sowie das Archivio Storico delle Arti Contemporanee in Venedig erwiesen sich für diese Recherchen äußerst ergiebig. Während der Forschungsaufenthalte in den USA und in Italien nutzte ich die Gelegenheit, einige Akteure der amerikanischen Biennaleausstellungen, wie Künstler und Ausstellungsmacher, zu interviewen. Die Transkriptionen dieser Interviews sind im Anhang meiner Dissertation auf-

geführt. Hier findet sich außerdem eine aktualisierte Liste der ausgestellten amerikanischen Werke bei den Biennalen von 1895 bis 2015.

Für die Untersuchung der US-amerikanischen Repräsentationen in Venedig haben sich die seit 1954 zu den Ausstellungen erschienenen Kataloge als wertvolle Quelle herausgestellt. Auch wenn die Kataloge oft bereits vor der Installation der Ausstellungen veröffentlicht wurden und ihre Werklisten deshalb mögliche Fehler aufweisen, geben die Listen, Texte und Abbildungen dennoch umfassende Auskunft über die involvierten Personen und Institutionen sowie deren durch die Ausstellungen verfolgten Absichten. Für die Zeit vor 1954 erlauben die Gesamtkataloge der Biennale zwar einen Überblick über die ausgestellten amerikanischen Werke, die häufig aber nur ungenau – oft ohne Datierung, Technik und Maße und selten mit Abbildungen – verzeichnet sind. Philip Rylands' und Enzo Di Martinos Monografie zur US-amerikanischen Ausstellungsgeschichte in Venedig bietet darüber hinaus eine umfangreiche Zusammenfassung von Daten und Fakten, die jedoch nicht zuletzt aufgrund fehlender Referenzen stets überprüft werden mussten. Zahlreiche Artikel aus der Tages- und Fachpresse ermöglichten Erkenntnisse über die zeitgenössische Rezeption der Ausstellungen in den USA und Europa.

Ausgehend von der Analyse der Ausstellungen und der präsentierten Kunstwerke öffnet sich die Betrachtung auf die historischen Bedingungen, denen eine Ausstellung unterlag, wodurch die Untersuchung mit einem breiten kulturhistorischen Rahmen versehen wird. Hierfür liefert Frances K. Pohls kulturpolitische Untersuchung der amerikanischen Biennalepräsentation von 1954 ein methodisches Vorbild.<sup>52</sup> Da die Analyse aller Ausstellungen im Detail aufgrund der Fülle des Materials nicht möglich oder erwünscht ist, schaffen Fallstudien Abhilfe, die sich für die Betrachtung einzelner Aspekte von Relevanz erweisen und die als Leitfaden durch sechshundfünfzig Biennaleausstellungen füh-

ren. Chronologisch verfasste Kapitel wechseln sich demgemäß mit thematisch gegliederten Kapiteln ab, bei denen zumeist eine Ausstellung im Mittelpunkt steht, von welcher aus Bezüge zu vorhergegangenen und folgenden Biennalen hergestellt werden. Mithilfe dieser Methode wird der Versuch unternommen, anhand einer Ausstellungsreihe wie der Biennale einen umfassenden Einblick in die Entwicklung des Kunstbetriebs des 20. Jahrhunderts zu gewährleisten.

Im ersten Kapitel wird anhand der amerikanischen Ausstellungsbeiträge in Venedig das sich wandelnde Selbstverständnis der USA studiert. Auch wenn sich die Amerikaner fortlaufend an der etablierten europäischen Kunstentwicklung orientierten, erkannten sie in der kolonialen Laienmalerei und der Kunst der nordamerikanischen Indigenen spezifische Formen des eigenen Kunstschaffens. Bei der Biennale zeugten eine Ausstellung indigener Kunst (1932) und das regelmäßige Anknüpfen an die Folk Art-Tradition von dem Versuch, eine eigenständige Kunstentwicklung hervorzubringen. Die USA verhandelten ihr kulturelles Selbstbild im US-amerikanischen Pavillon zwischen Tradition und Innovation und manövrierten sich auf diesem Weg zur Mitte des 20. Jahrhunderts aus der Peripherie in das Zentrum der westlichen Kunstwelt.

Das zweite Kapitel behandelt die institutionellen Voraussetzungen der US-amerikanischen Ausstellungen, die – neben den Richtlinien der Biennale – von den jeweils verantwortlichen amerikanischen Kunstinstitutionen abhängig waren. Zu diesen zählten unter anderem die Grand Central Art Galleries und das Museum of Modern Art in New York und die National Collection of Fine Arts der Smithsonian Institution in Washington, D. C. (NCF). Die Solomon R. Guggenheim Foundation in New York (SRGF) erwarb den Pavillon 1986 vom MoMA und verwaltet die amerikanischen Ausstellungen bis heute mittels seiner venezianischen Dependence, der Peggy Guggenheim Collection. Neben den Ausstel-

lungsinstitutionen waren dabei von Beginn an vor allem private Kunst- und Kulturschaffende sowie Stiftungen in die amerikanische Ausstellungstätigkeit bei der Biennale involviert – die US-Regierung stellte erst 1964 direkte finanzielle und personelle Mittel zur Verfügung.

Das dritte Kapitel untersucht das wechselseitige Verhältnis zwischen Biennaleausstellungen und Kunstmarkt. Die aufgrund der angeblichen Liaison von US-Regierung und Kunstmarkt skandalumwitterte Auszeichnung Robert Rauschenbergs (1925–2008) führte 1964 zu einer Zäsur in der Geschichte der Venedig Biennale, die sich nur kurze Zeit später durch einen Kurswechsel von marktorientierten hin zu experimentellen und prozessorientierten Ausstellungen bemerkbar machte. Obwohl die Biennale 1895 ursprünglich als Verkaufsausstellung gegründet worden war, schloss das Verkaufsbüro 1968 seine Tore, die Prämierung der Künstler wurde eingestellt und erst in den achtziger Jahren wieder aufgenommen. Der Verkauf von Werken aus den Pavillons heraus setzte sich indessen ununterbrochen fort und wird heute lediglich per Handschlag anstatt über ein offizielles Verkaufsbüro besiegelt.

Am Beispiel des US-amerikanischen Pavillons zeichnet sich, wie im vierten Kapitel gezeigt wird, der Wandel in der kuratorischen und gestalterischen Ausstellungspraxis des westlichen Kunstbetriebs im Laufe des 20. Jahrhunderts ab. Während die Organisation und Ästhetik der Ausstellungen zu Beginn noch im weitesten Sinne den internationalen Kunstaustellungen des 19. Jahrhunderts entsprachen, setzte sich spätestens in den fünfziger Jahren endgültig der White Cube als gängige Präsentationsform für Gegenwartskunst durch.<sup>53</sup> In den sechziger und siebziger Jahren eroberten installative Werke und experimentelle Displays die Pavillons, gleichzeitig wurden Thementausstellungen erprobt. Zudem weitete sich die Biennale räumlich ab 1980 von den Giardini auf das Arsenal und schließlich über den gesamten venezianischen

anischen Stadtraum aus. Zu fragen bleibt, ob und inwiefern die Venedig Biennale für kuratorische Neuerungen im westlichen Kunstbetrieb sorgte und somit möglicherweise zum Vorreiter für das Ausstellen von Gegenwartskunst avancierte.

Im fünften Kapitel wird der Kunstkritik und den Diskursen nachgespürt, die als unsichtbare Motoren der Kunstproduktion verstanden werden müssen. Dabei bestimmte die amerikanische Kritik die aktuelle Kunstentwicklung mit autoritären Figuren wie Clement Greenberg bis in die späten siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts besonders rigoros mit. Dementsprechend waren in dieser Zeit anhand der Werke und Ausstellungen im US-amerikanischen Pavillon direkte Impulse des Kunstdiskurses und ihrer Urheber nachzuvollziehen.

Abschließend fragt das sechste Kapitel nach den Auswirkungen der Teilnahme an einer Biennale auf die Karriere eines Künstlers. Mit Blick auf vier nach ihrer Präsenz in Venedig wenig beachtete Künstler, die vom späten 19. Jahrhundert bis 1972 amerikanische Kunst auf der Biennale präsentierten, werden Kanonisierungsprozesse *ex negativo* zur Debatte gestellt.

Schließlich möchte ich meiner Dissertation ein Plädoyer für das Studium der Ausstellungsgeschichte/n voranstellen. So bezeugt die systematische Analyse der venezianischen Biennalen die sich wandelnden, institutionellen Bedingungen des westlichen Ausstellungsbetriebs im Laufe des 20. Jahrhunderts und gibt somit Auskunft über die Voraussetzungen von Produktion, Distribution und Rezeption des Kunstschaffens in der betreffenden Zeit.<sup>54</sup> Dabei weist die Venedig Biennale zahlreiche strukturelle Kongruenzen mit musealen Richtlinien auf, auch wenn sie, etwa in Bezug auf das Fehlen einer permanenten Sammlung, nicht mit dem traditionellen Museum gleichgesetzt werden darf und oft sogar als innovative Ausstellungsplattform in Abgrenzung vom Museum definiert wurde.<sup>55</sup>

Darüber hinaus ermöglicht das Studium der vergangenen Biennalen, auf die verdrängten Inhalte ihrer Ausstellungsgeschichte – wie gescheiterte Projekte, Skandale und nicht repräsentierte Künstler – zurückzugreifen, und damit einer Erfolgsgeschichte der Biennale auch eine Geschichte von Leerstellen, Brüchen und Missverständnissen entgegenzustellen.<sup>56</sup> Dass so etwa von Beginn an zahlreiche Künstler von den Biennalen ausgeschlossen waren, zum Teil auch solche, die manchen Biennalekünstler längst an Ruhm übertroffen haben, liegt in der Natur von Ausstellungen, die stets Selektionsprozessen unterliegen.<sup>57</sup> Die Verbindlichkeit eines offiziellen Kunstkanons gerät unter diesen Gesichtspunkten ins Wanken. Das Anliegen dieser Arbeit ist es deshalb, anstatt einen offiziellen Kanon an Biennalekünstlern herauszustellen die Kanonisierungsbestrebungen und -prozesse im westlichen Kunstbetrieb anhand der Biennalen sichtbar zu machen.