

Zeitschrift: Outlines
Band: 8 (2013)
Heft: 1: Aufsätze

Artikel: Die Eidgenossenschaft im Wettbewerb der Kunsnationen : Einleitung
Autor: Krähenbühl, Regula
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-872126>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Regula Krähenbühl

Die Eidgenossenschaft im Wettbewerb der Kunsnationen

Einleitung

Grossausstellungen sind neben internationalen Kunstmessen zum Erkennungszeichen des globalisierten Kunstbetriebs geworden. Im Verlauf der Neuordnung der Welt nach dem Zusammenbruch des Blocksystems 1989 kam es zu einem wahren Boom von Gründungen solcher im Zwei- oder Mehrjahresrhythmus ausgerichteter Kunst-Events. Namentlich Städte in Asien und Afrika – in Kontinenten, die in dem von entschieden westlicher Perspektive geprägten Kunstsystem lange kaum Beachtung erfuhren – schrieben sich als Stätten neuer Kunstveranstaltungen in die Landkarte des weltweiten Kulturtourismus ein, etwa Dakar, Sharjah, Gwangju, Shanghai oder Benin. Sabine B. Vogel nennt ihre Untersuchung zum Thema der Biennalen im Untertitel denn auch mehrdeutig «Kunst im Weltformat» und verzeichnet bis 2008 an die neunzig Biennalen.¹

Freilich wurden Grossausstellungen auch schon im früheren Verlauf des 20. Jahrhunderts ausgerichtet, etwa die vom Maler, Gestalter und Hochschul-lehrer Arnold Bode (1900–1977) begründete «documenta». Anfang der 1950er Jahre trug er seine Vision, «die Kunst aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in ihren bedeutendsten Beispielen zu versammeln», in die Öffentlichkeit und setzte sie 1955 im kriegszerstörten Kassel zeitgleich mit der Bundesgartenschau erstmals um.² Ein nächstes Mal durchgeführt wurde die «documenta» 1959 und seither findet das jeweils 100 Tage dauernde «Mega-Event»³ alle fünf Jahre statt. Ebenfalls 1959 eröffnete Anfang Oktober, noch während der Laufzeit der «documenta II», in der französischen Kapitale auf Initiative des damaligen Kulturministers André Malraux (1901–1976) die erste «Biennale de Paris». Noch früher ging die erste grosse Biennale im aussereuropäischen Raum über die Bühne: In Brasilien wurde 1951 in São Paulo, begründet vom Industriellen Francisco (Ciccillo) Matarazzo Sobrinho (1898–1977), die erste «Bienal do Museu de Arte Moderna» durchgeführt.⁴ Deren künstlerischer Direktor, Lourival Gomes Machado (1917–1967), machte freilich im einleitenden Text zum Katalog kein Hehl daraus, dass Venedig Anregung und Vorbild für die Ausstellung in São Paulo abgegeben habe.⁵

Nicht nur für São Paulo hat die Kunstbiennale von Venedig exemplarischen Charakter; als älteste der weltweiten Grossausstellungen der Gegenwart ist sie – wenn auch nicht so offenkundig wie in Brasilien – letztlich deren Modell. Ins Leben gerufen auf Betreiben des damaligen venezianischen Bürgermeisters Riccardo Selvatico (1849–1901), eines Schriftstellers, dessen Amtszeit im Dienst der Stadt von 1890 bis 1895 dauerte,⁶ wurde die «Esposizione Internazionale d'Arte» am 30. April 1895 in Anwesenheit des Königs Umberto I. von Savoyen und seiner Gattin Margherita feierlich eröffnet. 129 italienische und 156 aus dem Ausland stammende Künstler stellten insgesamt 516 Werke aus, die von den Organisatoren ausdrücklich für den Verkauf zugelassen waren. Gezeigt wurden sie in einem eigens für diesen Zweck errichteten «Palazzo delle Esposizioni» in den Giardini pubblici di Castello in einfacher horizontaler Reihung, einer ganz modernen Hängung.⁷ Nach den Nationen ihrer Urheber geordnet, nahmen die Artefakte die Besucher gewissermassen mit auf eine «Weltreise» durch die Kunst.⁸ Diese Art der Darbietung gewann Anfang des 20. Jahrhunderts mit der Errichtung von Länderpavillons auf dem Ausstellungsgelände noch schärferes Profil und verweist auf das Vorbild, auf das sich die «Esposizione Internazionale» ihrerseits bezieht: auf die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts, die mit industriellen und kunsthandwerklichen Leistungsschauen der Nationen den zivilisatorischen Fortschritt feierten. Noch nicht lange zurück lag die zum hundertsten Jahrestag der Französischen Revolution 1889 in Paris veranstaltete «Exposition Universelle», die das Publikum in hellen Scharen anzog und über 30 Millionen Eintritte verzeichnete. Sie wird auch in Venedig für den Eindruck gesorgt haben, der schliesslich in die Konzeption der neuen Ausstellung einfluss⁹ und der Veranstaltung die Anmutung eines Wettbewerbs der Kunsnationen verleihen sollte.

Mit diesem kompetitiven Modell verschränkt sich in der Biennale von Venedig ein anderes Ausstellungsformat des 19. Jahrhunderts: der Salon, eine Institution der französischen Akademie, die als jährlich eingerichtetes Schaufenster einen Überblick zum aktuellen – selbstredend durch den Lehrbetrieb sanktionierten – Kunstschaffen bot. Wenn auch das von den Weltausstellungen übernommene Moment des Wettstreits immer wieder in die Kritik geriet, so hat sich diese dualistische Struktur der Zweijahresausstellung an der Lagune trotz Peripetien und Krisen in den bald 120 Jahren ihres Bestehens als Erfolgsmodell bewährt, was Pierre Restany schon 1995 mit seinem enthusiastischen Urteil zum Ausdruck brachte: «Wie auch immer die Entwicklung der Kunst sein wird – die Biennale wird der geeignete <Salon> dafür bleiben, und zwar der schönste Salon der Welt.»¹⁰ Im laufenden Jahr 2013 wird das Kunstspektakel an der Lagune denn auch bereits zum 55. Mal ausgetragen.

Abgesehen von wenigen Ausnahmen – zu nennen ist namentlich die luzide Studie von Lawrence Alloway «The Venice Biennale 1895–1968: From Salon to Goldfish Bowl»¹¹ – ist die Biennale von Venedig erst zur Zentenarfeier 1995 und in den Jahren danach von der akademischen Forschung auch ausserhalb Italiens als Gegenstand wahrgenommen worden. Ein weiteres Jubiläum, die fünfzigste Ausgabe der Turnus-Ausstellung im Jahr 2003, beförderte die Konjunktur des Themas, das ausserdem vor dem Hintergrund einer veritablen Biennalisierung des weltweiten Ausstellungsbetriebes unter genealogischer Perspektive mehr und mehr in den Blick rückt. Neben der Biennale als Institution gilt das Forschungsinteresse zunehmend auch den Beiträgen der teilnehmenden Nationen: Nachdem sich schon 1990 eine Ausstellung in der Peggy Guggenheim Foundation mit der Geschichte des französischen Pavillons von 1948 bis 1988 befasst hatte, legte 1993 Philip Rylands seine gemeinsam mit Enzo Di Martino erarbeitete Studie zur US-amerikanischen Beteiligung vor. 1995 erschienen Publikationen zum britischen respektive zum deutschen Beitrag,¹² denen weitere folgen sollten. In diese Serie reiht sich nun auch die hier vorgelegte Aufsatzsammlung, die allerdings nicht den Anspruch hat, das Thema erschöpfend aufzuarbeiten, sondern Aspekte des Forschungsgebietes beleuchten und weitergehende Untersuchungen anregen will. Sie baut ihrerseits auf der Grundlagenarbeit zu den Schweizer Vertretungen an der Biennale von Venedig des Autorenpaars Marguerite und Cäsar Menz-Vonder Mühl auf, die 1988 im Katalog zur Ausstellung «Der Bund fördert. Der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes» des Aargauer Kunsthauses, einem Standardwerk zum Thema, erschienen ist.¹³

Die Anregung zu der vorliegenden, im Projektverlauf um einen Dokumentenband erweiterten Publikation des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) verdankt sich freilich nicht in erster Linie dem vorbestehenden Material, sondern einer konkreten Initiative: Damit SIK-ISEA seine Position im Wissenschaftsbetrieb stärken und so eine tragfähige Grundlage für eine neue Art von Partnerschaft mit Universitäten und Fachhochschulen erlangen könne, beabsichtigte der ehemalige Direktor Hans-Jörg Heusser, die Forschungstätigkeit des Instituts enger mit dem Hochschulbereich zu verknüpfen. Zu diesem Zweck begründete SIK-ISEA ein Programm, in dessen Rahmen Professoren und Professorinnen sowie Promotionsstipendiatinnen und -stipendiaten für Aufenthalte von unterschiedlicher Dauer ans Institut verpflichtet werden sollten. Während diese Fellowships per se für wissenschaftlichen Austausch und Vernetzung in der «scientific community» sorgen würden, sah das Konzept ferner vor, dass die berufenen Wissenschaftler das Institut idealerweise an ihren Projekten teilhaben liessen. Erwünscht war ins-

besondere eine Zusammenarbeit, die für das Kerngebiet der Tätigkeit von SIK-ISEA, die Dokumentation, Erforschung und Wissensvermittlung im Bereich des Kunstschaffens in der Schweiz, nachhaltige Ergebnisse zeitigen würde.

Eine erste Staffel des Programms begann im Oktober 2008, als Beat Wyss von der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe einen dreijährigen Forschungsaufenthalt bei SIK-ISEA antrat. Das Projekt, das er während seiner Fellowship zu bearbeiten gedachte, galt der historisch-systematischen Aufarbeitung der Biennale von Venedig. Forschungsfeld im engeren Sinne waren die napoleonischen Giardini Pubblici im Stadtteil Castello, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts nach und nach mit Länderpavillons überbaut wurden, «die eigentliche Heimat der internationalen Kunstwelt», wie sie Philip Ursprung nannte¹⁴ und wo zugleich, mit einer Formulierung von Laszlo Glozer, auf «paradoxe Art auch europäische Geschichte abgebildet ist.»¹⁵ Für diesen Zweck, den Wyss in seinem Geleitwort zur vorliegenden Publikation ausführlich darlegt, hat er ein stetig wachsendes internationales Team um sich geschart, das ausgewählte nationale Beteiligungen untersucht. Methodologisch liegt der Ansatz einer «comparative art history» zugrunde, der im Verlauf der Arbeit von der Forschungsgruppe entwickelt wurde und die Vergleichbarkeit der Ergebnisse gewährleistet.¹⁶

Das Konzept der nationalen Repräsentanz, das die Biennale von Venedig trotz immer wieder laut werdender Kritik bis heute aufrechterhält, ermöglichte SIK-ISEA, sich über eine Untersuchung der Schweizer Beteiligungen an der Turnus-Ausstellung in der Lagunenstadt an das internationale Forschungsprojekt anzuschliessen. Durch die bestehende Infrastruktur, etwa die Bibliothek und die Künstler- und Werkdokumentationen der Datenbank von SIK-ISEA und des Schweizerischen Kunstarchivs, war das Institut dafür bestens gerüstet. Der vorliegende Aufsatzband versammelt denn auch hauptsächlich Beiträge von Mitarbeitenden des Instituts, ergänzt um Texte von externen Autorinnen und Autoren. In Anlehnung an das modulare Prinzip der komparatistischen Methode wird die Geschichte der eidgenössischen Vertretungen an der Biennale nicht chronologisch abgehandelt. Vielmehr orientiert sich die Gliederung des Bandes an Themen und Fragestellungen, die Entwicklungsschritte in der Kulturpolitik der Schweiz markieren und Aufschluss über das nationale Selbstverständnis geben.

Der erste thematische Block befasst sich mit den «Meilensteinen der Institutionalisierung» der Schweizer Beteiligung an der Kunstbiennale von Venedig. Dazu gehört auch die erste Teilnahme, zu der sich die Schweiz erst relativ spät, 1920, entschliessen konnte, obwohl bereits für das Gründungsjahr 1895 eine offizielle Einladung vorgelegen hatte. Die erste Durchführung der «Esposizione Internazio-

nale d'Arte della Città di Venezia», wie die Biennale damals hiess, wurde mit mehr als 222 000 Besuchern ein grosser Erfolg, der von den nächsten Veranstaltungen noch übertroffen wurde.¹⁷ Deshalb drangen Schweizer Kunstschafer bereits in den 1910er Jahren auf eine Teilnahme der Eidgenossenschaft, die gleichwohl ein Vierteljahrhundert des Bestehens der Biennale durch Abwesenheit glänzen sollte. Mit diesem hier paraphrasierten Zitat nach dem Schweizer Maler Hermann Wassmuth überschreibt Regula Bolleter ihren Beitrag, in dem sie die Gründe für die Zögerlichkeit untersucht, die die Anfänge der Schweizer Vertretung an der internationalen Kunstausstellung in Venedig kennzeichnet: Der zweite Auftritt fand erst 1926 statt, bevor mit dem Jahr 1932, auf das hin die Eidgenossenschaft eigene Räumlichkeiten im Padiglione delle Arti Decorative Veneziane von Brenno Del Giudice auf der Isola di Sant'Elena gekauft hatte, eine regelmässige Teilnahme einsetzte.

Im Erwerb des Gebäudeteils artikulierte sich das Bekenntnis der Eidgenossenschaft zur kulturpolitischen Priorität der Biennale von Venedig, nachdem man in den 1920er Jahren zwischen Beteiligungen in der Lagunenstadt respektive an den Internationalen Kunstausstellungen im Münchner Glaspalast laviert hatte. Als die nach offiziellem Dafürhalten ungünstig gelegenen Ausstellungssäle sanierungsbedürftig wurden, ging man noch einen Schritt weiter und beschloss, auf einem von der Stadt Venedig zur Verfügung gestellten Grundstück in den geschichtsträchtigen Giardini einen neuen, freistehenden Pavillon errichten zu lassen. Susann Oehler beleuchtet in ihrem Beitrag die wechselvolle Geschichte des Bauprojekts, das auszuführen 1951 schliesslich der Architekt Bruno Giacometti den Auftrag erhielt, nachdem er aus einem eingeladenen Wettbewerb als Sieger hervorgegangen war. Mit seinem zurückhaltenden, funktionalen Bau schuf er geradezu eine Ikone der Nachkriegsmoderne, die sowohl das demokratischen Werten verpflichtete Selbstverständnis der damaligen Schweiz zum Ausdruck brachte wie auch den Forderungen der Eidgenössische Kunstkommission (EKK) in ihrer Rolle als Biennale-Jury Genüge tat: Die Raumstruktur des Gebäudes ist auf das Ausstellungskonzept «1 Maler, 1 Grafiker, 1 Bildhauer» zugeschnitten, das die Schweiz bereits 1934 erstmals umgesetzt hatte. In jüngster Vergangenheit geriet der Pavillon denn auch in die Kritik, er eigne sich nicht mehr für die Präsentation von zeitgenössischer Kunst.

Hatten die USA schon 1964 ihren nationalen Beitrag teils in ihrem Pavillon und teils am ehemaligen Sitz ihres Konsulates in San Gregorio gezeigt,¹⁸ so expandierte seit der zweiten Hälfte der 1970er Jahre die Biennale als Veranstalterin zunehmend auf das Stadtgebiet von Venedig: 1980 etwa nutzten Harald Szeemann und Achille Bonito Oliva die Salzmagazine auf Zattere für «Aperto 80», das Schaufenster

junger zeitgenössischer Kunst. Im Verlauf der 1980er Jahre liess sich auch die Eidgenossenschaft von diesem Expansionsdrang erfassen und erschloss einen zweiten Präsentationsort ausserhalb der Giardini. Mit der Einwilligung von kirchlichen und städtischen Behörden konnte die mit Geldern aus der Schweiz restaurierte Barockkirche San Staë im Herzen Venedigs am Canal Grande vom Bundesamt für Kultur (BAK) während der Kunstbiennalen als Ausstellungsraum für Schweizer Kunstschaffende genutzt werden. Lea Oliva Brägger behandelt die Installationen, die dort von 1988 bis 2009 realisiert wurden, und diskutiert die Problematik der Inszenierung von zeitgenössischer Kunst im Sakralraum. Sie legt dar, wie die Reibereien mit den kirchlichen Instanzen und der venezianischen Denkmalpflege über die Jahre zunahm und sich so verschärfte, dass die Entscheidungsträger schliesslich auf die Nutzung der Kirche verzichteten. In der letzten vom BAK verantworteten Biennale 2011 fand der zweite Schweizer Beitrag im und um das Teatro Fondamenta nuove statt. Nach der Reorganisation der Kompetenzen im schweizerischen Kunstfeld durch das 2012 in Kraft getretene Kulturförderungsgesetz obliegt die Durchführung sämtlicher Auslandbiennalen nun der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, die seither der Parallelveranstaltung zum Schweizer Beitrag im Pavillon ein neues Konzept zugrunde gelegt hat: Mit dem «Salon Suisse» in der Beletage des Palazzo Trevisan degli Ulivi auf Dorsoduro,¹⁹ der zur Architekturbiennale 2012 erstmals stattfand, soll ein breites Angebot von Lesungen, Vorträgen, Podiumsgesprächen und vielfältigen Darbietungen die Plattform für internationales Networking bieten.

Dass die Schweiz erst 1920 zum ersten Mal offiziell an der Biennale von Venedig teilnahm, bedeutet nicht, dass zuvor keine Kunstschaffenden aus der Eidgenossenschaft im Rahmen der «Esposizione Internazionale d'Arte» ausgestellt hätten: Der Tessiner Symbolist Luigi Rossi errang bereits an der ersten Ausstellung von 1895 mit seinem Gemälde *La scuola del dolore*²⁰ einen Erfolg, und nach ihm waren weitere Tessiner Künstler, etwa Pietro Chiesa und Adolfo Feragutti Visconti, in Venedig vertreten. Sie wurden allerdings ihrer Sprachregion entsprechend von Italien eingemeindet und in den «Sale Lombarde» gezeigt. Auch der Basler Arnold Böcklin stellte in Venedig aus, zuerst an der zweiten Biennale 1897 und nach seinem Tod Anfang 1901 wurde ihm im gleichen Jahr eine kleine Retrospektive ausgerichtet, beide Male aber im Rahmen der deutschen Vertretung.

Dies verweist auf eine Besonderheit der Willensnation Schweiz: Hier sind vier verschiedene Sprachregionen zu einem Bundesstaat zusammengeschlossen, dessen ausgeprägt föderalistische Verfassung nicht nur den Sprachkulturen, sondern auch den weitaus kleinteiligeren Organisationseinheiten der Kantone verhältnis-

mässig grosse Eigenständigkeit zuerkennt. Eine Herausforderung bedeutet dies zumal für eine nationale Kulturpolitik, die in der Schweiz bis in die jüngste Vergangenheit nicht verfassungsrechtlich festgeschrieben war und deshalb vielfach der Konsistenz entbehrte. Indessen erlaubt gerade die Kontinuität der eidgenössischen Biennale-Beteiligung ab 1932 den Rückschluss auf eine – wenn auch inoffizielle – kulturpolitische Haltung der Schweiz. Dabei interessiert besonders, wie die Zugehörigkeit zu einem auch sprachlich charakterisierten Landesteil mit dem Selbstverständnis als Nation zusammengeht und was für Ansprüche sich daraus erschliessen lassen, namentlich bei der als Länderschau konzipierten Zweijahresausstellung von Venedig. Solchen Fragestellungen ist das zweite Kapitel unter dem Titel «Eidgenössische Kunstpolitik zwischen internationaler Ambition und föderalistischen Rücksichten» gewidmet. Es setzt mit zwei Beiträgen ein, die das Verhältnis zwischen lokaler Eigenart und nationaler Repräsentation beleuchten: Elio Schenini fragt nach den Gründen, weshalb die Tessiner Künstler in den Anfängen der Biennale, noch vor dem Beginn der offiziellen eidgenössischen Beteiligung, regelmässig und gut vertreten waren, aber ab 1938 kaum mehr berücksichtigt wurden. Die Konstellationen für die Suisse romande legt Kornelia Imesch in ihrem Text dar. Kein eigener Beitrag gilt hingegen der deutschen Schweiz, weil sie im Unterschied zu den anderen Sprachgebieten durch regionale Kunstschulen in kleine lokale Szenen fragmentiert ist und insofern nicht als vergleichsweise homogener Raum fassbar wird. Abgesehen davon lassen sich Thesen zu einer «deutschschweizerischen» Politik und Position im Schweizer Kunstbetrieb aus den erwähnten Beiträgen erschliessen.

Die Geschichte der Schweizer Beteiligung an den Turnausstellungen in der Lagunenstadt ist also vor allem die Geschichte wechselnder kulturpolitischer Positionen der Entscheidungsträger in den mit der Biennale verbundenen Prozessen. Joachim Sieber untersucht die 1930er Jahre darauf hin: In jenen Jahren standen die eidgenössischen Beiträge im Zeichen der Konstruktion eines Schweizer Nationalcharakters, der später den «Landi»-Geist prägen sollte. Damit verschränkt war eine neoklassizistische Ästhetik des Gegenständlichen, die auch totalitären Präferenzen entsprach und daher an den faschistischen Biennalen Erfolg hatte, wurden doch in sechs Biennalen drei Mal Schweizer Plastiker mit Preisen ausgezeichnet: 1934 erhielt Hermann Haller die Goldmedaille der Reale Accademia delle Arti del Disegno in Florenz für die beste Plastik eines ausländischen Künstlers, 1938 ging der «Gran Premio» an Hermann Hubacher und 1942 an Otto Charles Bänninger. Die opportunistische Haltung der Schweiz im Zweiten Weltkrieg, deren allmähliche Aufdeckung Ende der 1990er Jahre zu einer schweren Krise des nationalen Selbstverständnisses führen sollte, prägte auch die Strategie der Biennale-Beteiligung:

Um die guten politischen und vor allem wirtschaftlichen Beziehungen zu Italien nicht zu gefährden, sah die Eidgenossenschaft im Gegensatz zu anderen Staaten von einer Aufkündigung der Biennale-Teilnahme ab und entsandte noch 1942 Künstler nach Venedig – als einzige internationale Vertretung neben Schweden.

Die in den 1930er Jahren virulent gewordene Spaltung der Schweizer Kunstszene in die beiden verfeindeten Lager der Gegenständlichen und der Ungegenständlichen, sprich der Traditionalisten und der Avantgarde, bestimmte noch die Kulturpolitik der 1950er Jahre, denen der Beitrag von Franz Müller gilt. Zwar wurden an den Biennalen 1956 und 1958 mit Gruppenausstellungen aktuelle Positionen in der Plastik respektive in der Malerei gezeigt, aber insgesamt herrschten konservative Tendenzen vor. Der EKK ging es darum, bei Ausstellungen im Ausland alle Aspekte der Schweizer Gegenwartskunst ausgewogen und, wie es Müller formuliert, «mit dem Bemühen um demokratische Gleichbehandlung» zu präsentieren. Dementsprechend gross war die Skepsis gegenüber der Avantgarde, die nur von einer Minderheit der Schweizer Kunstschaffenden verkörpert wurde. Aus diesem Grund blieb die Eidgenossenschaft reserviert in Bezug auf die 1951 mit klarem Fokus auf den aktuellen Strömungen gegründete Biennale von São Paulo. Gleichwohl sollte sich später, kunstpolitisch gesehen, eine Art Aufgabenteilung «Etablierte für Venedig, Avantgarde für Brasilien» einstellen.²¹

Patrizia Keller beleuchtet in ihrem Aufsatz die Zeit seit 1980. In jenem Jahr führte die Biennale von Venedig das Ausstellungsformat «Aperto» ein und vollzog so eine nachdrückliche Öffnung hin zur zeitgenössischen Kunst, um dem steten Bedeutungsverlust, der mit dem Wechsel von der Verkaufsausstellung zur reinen Werkschau 1968 eingesetzt hatte, entgegenzuwirken. Die 1970er Jahre waren aber auch gekennzeichnet von einem beispiellosen Kulturboom, der die Ausdifferenzierung des Kunstbetriebs entscheidend vorantrieb und die internationale Marktfähigkeit von Schweizer Kunstschaffenden in den folgenden Dekaden mitbeförderte. Damit waren neue Voraussetzungen für eine eidgenössische Biennalepolitik gegeben, die sich nun der Aktualität verschrieb und die Beschickungen professionalisierte. Die Autorin thematisiert schliesslich auch den Paradigmenwechsel, der mit dem neuen Kulturförderungsgesetz im vergangenen Jahr eingetreten ist und diese «Königsdisziplin der bundesstaatlichen Kunstförderung» in die Kompetenz der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia übertragen hat.

Der dritte Teil der Publikation versammelt Beiträge, die sich nur zu einem Teil mit den offiziellen Schweizer Vertretungen in der Zweijahresausstellung an der Lagune befassen. Im Horizont von Fallbeispielen zur Erneuerung – sei es der Biennale, sei es der Schweizer Beiträge – will Hans-Peter Wittwer den «unsichtbaren

Mann beschatten» und untersucht, wie und ab wann die lange Zeit als mindere Kunstform betrachtete Fotografie in die Biennale-Ausstellungen Einzug hielt. Ein weiterer Essay ist dem Ausstellungsmacher Harald Szeemann (1933–2005) gewidmet, der das heutige Rollenbild des Kurators recht eigentlich begründet hat. Gut zehn Jahre bevor man 2011 mit Bice Curiger wieder eine Schweizer Persönlichkeit für die Leitung der Kunstbiennale verpflichtete, war Szeemann 1999 für vier Jahre zu deren künstlerischem Direktor berufen worden. Vor allem 1999 setzte er mit der Einladung von rund 20 chinesischen und einer grossen Zahl nichtwestlicher Kunstschaffender ein postkoloniales Zeichen, das die hegemoniale westliche Perspektive in der venezianischen Ausstellungspolitik nachhaltig zu brechen vermochte. Szeemanns Innovationsgeist war der Biennale jedoch schon viel früher zugutegekommen: 1980 gemeinsam mit Achille Bonito Oliva verantwortlich für die visuellen Künste, initiierte der Kurator das bereits erwähnte Ausstellungsformat «Aperto», das dem zeitgenössischen Kunstschaffen eine Plattform bieten wollte. Mit dieser Figur beschäftigt sich aus der Perspektive des ebenfalls im Ausstellungswesen tätigen Generationsgenossen Peter F. Althaus.

Um das Nationenprinzip der Biennale und um Ausstellungskonzepte der EKK für Venedig geht es im Aufsatz von Edith Krebs, die sich mit der ersten kuratierten Ausstellung in der Geschichte der Schweizer Beteiligung im Jahr 2005 auseinandersetzt. «Shadows collide with people», besorgt von Stefan Banz, zeigte mit Ingrid Wildi, Marco Poloni, Shahryar Nashat und Gianni Motti vier Kunstschaffende, die keine gebürtigen Schweizer sind, und machte auf diese Weise «die Nationalität durch Geburt, die eingeborene Kultur» zum Thema.²² Damit sollte das Prinzip der nationalen Repräsentanz an der Biennale infrage gestellt werden, wie das die Österreicher bereits 1993 mit ihrem «transnationalen Pavillon» und der Kurator Rein Wolfs beim holländischen Beitrag zur 50. Biennale von 2003 getan hatten. 2009 zog Deutschland nach und zeigte in seinem Pavillon den Briten Liam Gillick, im laufenden Jahr 2013 tauschen Deutschland und Frankreich sogar ihre Pavillons.

Die Beiträge des letzten Kapitels stehen im Zeichen von Herausforderungen, die der Biennale von Venedig aus veränderten Rahmenbedingungen durch Marktmacht und Globalisierung erwachsen. Für die Texte von Ilona Genoni Dall und Konrad Tobler ist der Paradigmenwechsel an der Biennale aufgrund von Forderungen der 1968er Bewegung zentral: Ab 1970 war der Verkauf von Kunstwerken im Rahmen der Ausstellung untersagt. Gleichzeitig wurden in Europa Kunstmessen als Plattformen für den Handel mit Gegenwartskunst gegründet, etwa 1967 der Kunstmarkt Köln und 1970 die ART Basel. Mit den Wechselbeziehungen zwischen der Basler Kunstmesse und der Biennale von Venedig befasst sich Ilona Genoni Dall

unter dem provokanten Titel: «Art Basel – die bessere Biennale?» Dass Marktinteressen an der Biennale nach wie vor, aber nicht offen, spielen, belegt Konrad Tobler in seinen Ausführungen. Mit einem systemtheoretischen Ansatz beleuchtet Andreas Münch, bis 2011 Leiter Dienst Kunst beim BAK und Sekretär der Eidgenössischen Kunstkommission (EKK), die biennalerelevanten Prozesse und Konstellationen aus der Perspektive der politischen Entscheidungsträger und fragt vor diesem Hintergrund nach der Berechtigung des Prinzips nationaler Repräsentation. Sein Beitrag beschliesst den Aufsatzband und markiert insofern die Zäsur, die mit der Restrukturierung der Kompetenzen von BAK und Pro Helvetia in der Schweizer Kulturpolitik eingetreten ist.

Zeitgleich mit der Erarbeitung des Aufsatzbandes wurde der Biennale von Venedig in der Abteilung Kunstdokumentation von SIK-ISEA Priorität eingeräumt, um möglichst viel inventarisierte und digitalisierte Primärquellen zu den Schweizer Vertretungen für weiterführende Recherchen in der institutseigenen Datenbank bereitzustellen. 2010 konnten im Schweizerischen Bundesarchiv in Bern auf die Biennale bezogene Dossiers gesichtet und wichtige Dokumente digitalisiert werden. Weiteres Quellenmaterial wertete SIK-ISEA im Archiv des BAK aus. Diese Kampagnen haben zu einer Erweiterung des Buchprojektes geführt: Zusammen mit dem Reader erscheint ein Materialienband, der in einem Bildteil sämtliche offiziellen Schweizer Teilnahmen mit Ausstellungsansichten und Werkabbildungen veranschaulicht. Ein Beitrag von Jasmin Sumpf präsentiert auf die Biennale bezogene Trouvaillen und Kuriosa aus den Beständen des Schweizerischen Bundesarchivs. Ergänzt wird die Publikation durch eine alphabetische Liste aller Kunstschaffenden, die die Schweiz je in Venedig vertreten haben. Die von Simonetta Nosedà, Susann Oehler und der Autorin erarbeiteten Einträge verzeichnen in chronologischer Reihenfolge die Teilnahmen und die jeweils ausgestellten Werke, die nach den Nummern und mit den italienischen Titeln der offiziellen Ausstellungskataloge aufgeführt sind. Sofern sie identifiziert werden konnten – und das gelang bei einem beträchtlichen Teil der Artefakte –, sind auch die heute gebräuchlichen Werktitel sowie die technischen Angaben und Standorte in öffentlichem oder Firmenbesitz respektive in publizierten Privatsammlungen vermerkt. Darüber hinaus findet sich im Materialienband eine Aufstellung der Archive, Institutionen und Personen, die im Hinblick auf die nun vorliegende Publikation konsultiert wurden.

Die Datenbestände, die SIK-ISEA im Laufe des Projektes generiert und aufbereitet hat, stehen seit Juni 2013 im Internet kostenlos zur Verfügung. SIK-ISEA hat dazu eine eigene Website mit der URL <www.biennale-venezia.ch> eingerichtet, die auf einer attraktiven, benutzerfreundlichen Oberfläche vielfältige Recherche-

möglichkeiten zu Personen, Kommissionen, Werken, Literatur und Dokumenten in Zusammenhang mit der Biennale von Venedig bietet. Zugleich ist das Institut eine Kooperation mit Pro Helvetia eingegangen. Von SIK-ISEA erarbeitete Inhalte zur Geschichte der Schweizer Beteiligung an der Biennale von Venedig können künftig auch über die von der Kulturstiftung betriebene Website <www.biennials.ch> abgerufen werden.

Ursprünglich hätte der Aufsatzband auch einen Beitrag enthalten sollen, der anhand der Berichterstattung über die eidgenössischen Biennale-Teilnahmen in der Deutschschweizer Presse das Verhältnis zwischen kulturpolitischer Intention und kritischem Diskurs untersuchen wollte. Das war das Vorhaben meiner Kollegin Sylvia Mutti, die neben ihrer Tätigkeit als freischaffende Kunstkritikerin seit Februar 2008 als wissenschaftliche Mitarbeiterin bei SIK-ISEA wirkte, doch sollte es ihr nicht vergönnt sein, es auch in die Tat umzusetzen. Im Sommer 2011 wurde eine schwere Krankheit bei ihr diagnostiziert, der sie Ende Dezember desselben Jahres schliesslich erlag. Sylvia Mutti vermachte dem Institut testamentarisch eine substantielle Geldsumme, die nach ihrem letzten Willen in die Finanzierung eines Publikationsprojektes einfließen sollte. Es erscheint stimmig, den Betrag für den vorliegenden Aufsatzband einzusetzen, an dem sie als Wissenschaftlerin selbst mitzuarbeiten gedachte. An allererster Stelle gebührt mein aufrichtiger Dank dieser grossherzigen Geste der Verstorbenen, deren Andenken für immer lebendig bleiben möge.

Zur Finanzierung der vorliegenden Publikation wesentlich beigetragen hat die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, der wir uns in grosser Dankbarkeit verpflichtet wissen, namentlich der Leiterin der Abteilung Visuelle Künste, Marianne Burki, die unser Projekt nach Kräften unterstützt hat. Namhafte Mittel sprach uns auch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften SAGW zu, der wir ebenfalls unseren Dank ausdrücken. Vielfältige Unterstützung haben uns weitere Personen und Institutionen zukommen lassen: Dank gebührt der Publizistin Bettina von Meyenburg, die uns aus dem von ihr bearbeiteten fotografischen Nachlass der Basler Kunsthistorikerin und Kunstkritikerin Maria Netter (1917–1982) Biennale-Bilder hat auswählen lassen. Herzlich bedanken wir uns in der Hauptsache bei Urs Staub und Andreas Münch vom BAK, die uns bereitwillig Teilhabe an ihrem grossen Wissen und Einblick in wichtige Unterlagen gewährt haben, insbesondere in die auf die Biennale von Venedig bezogenen Passagen aus den Protokollen der EKK. Ohne die Erlaubnis des Schweizerischen Bundesarchivs in Bern zur Digitalisierung relevanter Dossiers hätten sich die Forschungen zu den Aufsätzen umständlich und dementsprechend zeitraubend gestaltet, auch dieser

Institution erstatten wir unseren verbindlichen Dank. Aufrichtig danken wir schliesslich den Künstlerinnen und Künstlern, die die Schweiz in neuerer Zeit an der Biennale vertreten haben und die uns liebenswürdigerweise Informationen und Bildmaterial aus ihren eigenen Archiven zukommen liessen.

Für Diskussionen zum Konzept, für Anregungen und Hinweise bedanke ich mich herzlich bei den vielen, die mich während des Projektes begleitet haben und die ich nicht alle namentlich aufführen kann. Ausdrücklich danken möchte ich aber dem Mitherausgeber Beat Wyss sowie Annika Hossain und Jörg Scheller aus seinem Forschungsteam, dann dem ehemaligen Direktor von SIK-ISEA, Hans-Jörg Heusser, für seine wohlwollende Unterstützung und besonders auch Roger Fayet, der 2010 seine Nachfolge angetreten und das Vorhaben in der Phase des Direktionswechsels unentwegt weiter gefördert hat. Ohne den Enthusiasmus und die Einsatzfreude von Kolleginnen und Kollegen am Institut hätte das Vorhaben nicht in der Form realisiert werden können, wie es sich nun der Öffentlichkeit präsentiert. Mein wärmster Dank gilt zum Schluss Juerg Albrecht, Regula Blass, Michael Egli, Denise Frey, Philipp Hitz, Guido Lombardini, Mario Lüscher, Simonetta Nosedà, Matthias Oberli, Susann Oehler, Andrea Reisner, Joachim Sieber und Tutti Stutzer, dann der Bibliotheksbelegschaft sowie den Projektteams der Werkkataloge Cuno Amiet und Ferdinand Hodler.

- 1 Sabine B. Vogel, *Biennalen – Kunst im Weltformat* (edition Angewandte), Wien/New York: Springer, 2010, siehe «Biennale-Gründungen», S. 118–119.
- 2 Harald Kimpel, *documenta. Die Überschau. Fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörtern*, Köln: DuMont, 2002, S. 14.
- 3 Ebd., S. 6.
- 4 Siehe <http://universes-in-universe.org/deu/bien/biennale_sao_paulo>, Zugriff 3.4.2013.
- 5 Lourival Gomes Machado, «Apresentação», in: *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, Ausst.-Kat., Museu de Arte Moderna de São Paulo, Okt.–Dez. 1951, S. 14–23, S. 15: «Era inevitável a referência a Veneza; longe de fugir-se a ela, procurou-se tê-la como uma lição digna de estudo e, também, como um estímulo encorajador.»
- 6 Vgl. Tiziana Agostini (Hrsg.), *Venezia nell'età di Riccardo Selvatico* (Ricerche storiche, 5), Venedig: Ateneo veneto, 2004; siehe auch Jan Andreas May, *La Biennale di Venezia. Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895–1948* (Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig, N. F., 2), Berlin: Akademie-Verlag, 2009, S. 39–51.
- 7 Robert Fleck, *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts* (Fundus-Bücher, 177), Hamburg: Philo Fine Arts, 2009, S. 36–39.
- 8 Ebd., S. 36.
- 9 Siehe Beat Wyss, *Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889*, Berlin: Insel, 2010, S. 10.
- 10 Pierre Restany, «Zum Zentenarium der Biennale – Venedig und das Syndrom Jean Clair», in: *Jahresring. Jahrbuch für moderne Kunst*, Nr. 42, 1995 («Garten der Künste. Hundert Jahre Biennale – Souvenir de Venice [sic!]»), Konzeption von Laszlo Glozer, Beiträge von Paolo Balsas et al.), S. 48–53, hier S. 53.

- 11 Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895–1968. From Salon to Goldfish-Bowl*, Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1968.
- 12 Philip Rylands/Enzo Di Martino, *Flying the flag for art. The United States and the Venice Biennale, 1895–1991*, Richmond, Va.: Wyldbore and Wolferstan, 1993; Sophie Bowness/Clive Phillpot (Hrsg.), *Britain at the Venice Biennale, 1895–1995*, London: The British Council, 1995; Christoph Becker/Annette Lagler, *Biennale Venedig: Der deutsche Beitrag, 1895–1995*, hrsg. vom Institut für Auslandsbeziehungen, Ostfildern: Cantz, 1995, überarbeitet und erweitert unter dem Titel *Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895–2007*, hrsg. von Ursula Zeller und dem Institut für Auslandsbeziehungen, Köln: DuMont, 2007.
- 13 Marguerite und Cäsar Menz-Vonder Mühl, «Zwischen Kommerz, Kompromiss und Kunstvorstellung. Die Präsenz im Ausland», in: *Der Bund fördert. Der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes*, hrsg. vom Bundesamt für Kulturpflege, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus Aarau, 1.10.–13.11. 1988, Baden: Lars Müller, 1988, S. 53–63 [ebd., S. 63, ein Verzeichnis der Teilnahmen «der Schweiz an den Biennalen von Venedig und São Paulo»].
- 14 Philip Ursprung, «Die Schweiz und die Kunstbiennale Venedig», in: *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft im Auftrag der Jubiläumsstiftung der Credit Suisse, Bern/Zürich: Benteli, 2006, S. 157–163, hier S. 157.
- 15 Laszlo Glozer, «Im Garten der Künste. Die Jubiläumsausstellung und die Jahresringe der Biennale», in: *Jahresring 1995* (wie Anm. 10), S. 57–101, hier S. 60.
- 16 Dazu fand im Jahr 2010 während der «Bucharest Biennale 4» (21.5.–25.7.) eine internationale Konferenz statt, «Comparative Art History – The Biennale Principle. A Conference on the History, Present and Future of Art Biennials», organisiert in Zusammenarbeit mit der Bukarest Biennale und dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, gefördert durch Pro Helvetia und das Goethe Institut Bukarest, Bucharest Academy of Art, Rumänien, 25.–26.6.2010. Siehe auch Annika Hossain/Kinga Bódi/Daria Ghiu, «Layers of Exhibition. The Venice Biennale and comparative art historical writing», in: *kunsttexte.de/ostblick*, Nr. 2, 2011 (6 Seiten), <<http://www.kunsttexte.de/index.php?id=711&idartikel=38186&ausgabe=38180&zu=651&L=0>>, Zugriff 11.5.2013.
- 17 Siehe Enzo Di Martino, *La Biennale di Venezia, 1895–1995. Cento anni di arte e cultura*, Mailand: Mondadori, 1995, S. 85–86, und Fleck 2009 (wie Anm. 7), S. 39.
- 18 Di Martino 1995 (wie Anm. 17), S. 58–59.
- 19 Die Beletage des gotischen Palastes aus dem 15. Jahrhundert gehört seit 1966 der Eidgenossenschaft, die dort bis 2000 das Schweizer Konsulat in Venedig betrieb. Von 2002 an dienten die Räumlichkeiten der Unterbringung von Kunstschaffenden und Wissenschaftlern während Kurzaufenthalten in der Lagunenstadt sowie kulturellen Zwecken, bevor sie ab 2005 das Istituto Svizzero di Roma als venezianische Niederlassung nutzte. Am 1.4.2012 wechselte die Geschäftsführung zur Pro Helvetia.
- 20 Entstanden im selben Jahr 1895, Öl auf Leinwand, 117 × 186,5 cm, Fondazione Cariplo, Mailand.
- 21 Siehe dazu bei Menz-Vonder Mühl 1988 (wie Anm. 13) die Synopsis der Teilnahmen der Schweiz an den Biennalen von Venedig und São Paulo, S. 63.
- 22 Siehe den Text von Stefan Banz in: *Shadows collide with people. Gianni Motti, Shahryar Nashat, Marco Poloni, Ingrid Wildi*, hrsg. von Stefan Banz, Ausst.-Kat. des Schweizer Beitrags im Schweizer Pavillon [La Biennale di Venezia, 51], 12.6.–6.11.2005, Zürich: Edition Fink, 2005, S. 233–239, hier S. 234.

