

Zeitschrift: Outlines
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 8 (2013)
Heft: 1: Aufsätze

Artikel: Kunst und Künstler der Suisse romande im Schweizer Pavillon
Autor: Imesch, Kornelia
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-872131>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.02.2026

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

Kornelia Imesch

Kunst und Künstler der Suisse romande im Schweizer Pavillon

Mit der 1895 gegründeten «Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia» – der nachmaligen Biennale von Venedig – bezweckte die im 19. Jahrhundert sukzessiv zur kulturellen Bedeutungslosigkeit herabgesunkene Lagunenstadt, sich in den zeitgenössischen Kunstdiskurs einzuschreiben und sich neben Paris, München, Berlin und Mailand wieder als Kulturmetropole zu inszenieren. Tourismus und Kunstmarkt der ökonomisch darniederliegenden Stadt sollten angekurbelt werden, angetrieben durch Motivationen, die heute als «kreativwirtschaftlich» bezeichnet würden: Man erkannte die wirtschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur für die Ökonomie eines Staates oder einer Stadt und deren «City-Brand», eine Strategie, die sich im Falle von Venedig als äusserst erfolgreich erweisen sollte. So entwickelten lokale Kreise von Künstlern und Politikern die Idee zur ersten weltweiten Ausstellung für zeitgenössische Kunst. Man schuf hierzu einen internationalen Salon, ein Ausstellungsmodell, das inszenatorische Aspekte der erfolgreichen Weltausstellungen mit jenen der künstlerischen Sezessionsbewegungen kombinierte.¹ Von Anfang an bediente sich diese internationale Ausstellung publikumswirksam aller damals zur Verfügung stehenden Strategien der Aufmerksamkeitsökonomie; sie wurde touristisch vermarktet und gleichzeitig als wichtiges Kunstereignis für ein internationales Publikum von Kennern und Sammlern propagiert.² Zudem war der «Esposizione Internazionale d'Arte» eine Dialektik von Internationalität und Nationalität, von Zentrum und Peripherie eingeschrieben; damit nahm sie auch wesentliche Problemstellungen der zeitgenössischen globalisierten Kunstwelt vorweg.³

Die Biennale von Venedig, wie man sie später nannte, lässt damit in verschiedener Hinsicht Parallelen zum jungen, 1848 gegründeten Bundesstaat Schweiz erkennen. Dessen pragmatisches Selbstverständnis als multiethnisches Gebilde im Zentrum von Europa unterhielt eine ähnliche Dialektik von Internationalität, Nationalität und Regionalität. Die helvetische Konstitution des Gemeinschaftlichen war stets an das Fremde und Hybride gebunden, über die der wechselseitige Austausch sowohl von Zentrum und Peripherie wie auch mit dem benachbarten Ausland

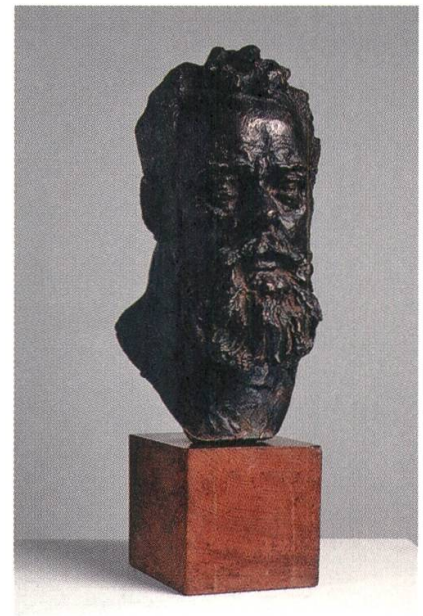
funktionierte. Seit Anbeginn beteiligten sich denn auch Schweizer Künstler in verschiedener Funktion an dieser neuartigen «Weltausstellung» für Kunst,⁴ die sich als nationale und zugleich regionale sowie «lokal-staatlich» venezianische Leistungs- und Repräsentationsschau verstand. Die Schweiz als Staat jedoch liess sich mit einer nationalen Beteiligung Zeit: Die Biennale von Venedig hatte bereits eine 25-jährige Erfolgsgeschichte hinter sich, als man 1920 der offiziellen Einladung aus Venedig von helvetischer Seite erstmals folgte.

Das Austarieren der Dialektik von nationalen, regionalen und lokalen Momenten bzw. der Konstellationen zwischen Zentrum und Peripherie wie auch der ebenso repräsentative wie kompetitive Anspruch der nationalen Beiträge, alles Kennzeichen der frühen Biennalen, lassen sich anhand der Schweizer Beteiligung am Kunstereignis der Lagunenstadt seit 1920 nachzeichnen. Diese Teilnahmen geben zugleich Aufschluss über das Funktionieren des schweizerischen Kunstbetriebs und seine Entwicklungen. Dies gilt im Besonderen für das Zusammenspiel von Region und Nation sowie von Hierarchien und Dominanzen innerhalb eines multikulturellen Diskurses, der kunstbetriebliche Strukturen und Tatsachen schafft und dadurch eine wesentliche Instanz in der Schreibung schweizerischer Kunstgeschichte darstellt.⁵ Aus dieser Perspektive beleuchtet der vorliegende Text die Beiträge der französischsprachigen Schweiz an der Biennale von Venedig, über die das Zusammenspiel vornehmlich der französisch- und deutschsprachigen Kunstregionen der Schweiz fassbar wird.⁶

Die frühen Teilnahmen der Schweiz an der Biennale von Venedig

1920 stellten die Mitglieder der Eidgenössischen Kunstkommission (EKK) auf offizielle Einladung für die «XII^a Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia» eine Gruppe von 38 Schweizer Kunstschaaffenden zusammen.⁷ Sie sollten in der Lagunenstadt den jungen Bundesstaat als multikulturelle Gemeinschaft, als «Imagined Community» im Sinne von Benedict Andersons Konzept des Nationalen,⁸ repräsentieren. Ein detailliertes Reglement der EKK legte die Teilnahmebedingungen für die Künstler fest, und eine Vorausstellung in der Kunsthalle Bern präsentierte die für Venedig konzipierte Schau vom 15. Februar bis am 7. März 1920 dem heimischen Publikum. Einem annotierten Exemplar des Berner Ausstellungskataloges im Schweizerischen Bundesarchiv sind neben einer ergänzten Auswahl der Werke auch die Versicherungssummen und zum Teil die Preise der Kunstwerke zu entnehmen, was Aufschluss über den damaligen Marktwert der Künstler und ihrer Werke gibt.⁹ Die Biennale von Venedig war bis 1968 auch eine Verkaufsausstellung und somit ein wichtiges internationales Ereignis des Kunstmarktes jener Zeit.¹⁰

Die Schweizer Künstler, die man 1920 in den drei Ausstellungssälen von je 50 Metern (Rahmenleiste) präsentierte, waren sowohl mit gemalten als auch mit plastischen Porträts, mit Landschaftsbildern, Stillleben, Genredarstellungen und Ähnlichem mehr vertreten. Prominent ausgestellt waren die grossen Erneuerer der damaligen Schweizer Kunst – so Cuno Amiet, Augusto Giacometti und vor allem der 1918 verstorbene Ferdinand Hodler, für den man auf expliziten Wunsch der Biennale-Leitung, des Präsidenten Giovanni Bordiga und des Generalsekretärs Vittorio Pica, in Saal 10 eine Retrospektive ausrichtete.¹¹ Die schweizerischen Gruppenausstellungen wurden in den Sälen 11 und 12 des Palazzo delle Esposizioni präsentiert.



1 Rodo (1863–1913), *Portrait de Ferdinand Hodler*, 3. Version, 1901, Bronze, H. 43 cm, 1920 ausgestellt als Nr. 44, *Busto di Hodler*, Musée d'art et d'histoire, Genf, Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Bundesamt für Kultur, Bern

Bei den ausgestellten Artefakten handelte es sich ausschliesslich um figurative Positionen, die sich ebenso an den tradierten klassischen wie auch an den neueren internationalen Strömungen des Impressionismus, Pointillismus, Divisionismus, Symbolismus und des Jugendstils orientierten oder diese weiterentwickelten. Werke dieser Art waren damals grundsätzlich mehrheitsfähig und hatten in Sammlungen und Ausstellungen im In- und Ausland ihren Platz gefunden. Dies gilt auch für die Künstler, die in der «XII^a Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia» die französischsprachige Schweiz vertraten: Auguste de Niederhäusern, genannt Rodo (Abb. 1), Edouard Vallet, Jacques-Elie-Abraham Hermanjat, Maurice Barraud, Louis de Meuron, Paul-Théophile Robert und andere. Sie repräsentierten allesamt ein Kunstschaffen, das an den Nationalen Kunstausstellungen wie auch an den Turnus-Ausstellungen des Schweizerischen Kunstvereins für die qualitativsten Werke sorgte und das seit dem 19. Jahrhundert das Substrat für den Schweizer Kunstbetrieb bildete.¹² Wie charakteristisch diese Auswahl von 1920 war, zeigt sich darin, dass ein starker Akzent auf der Genfer Kunstszene lag und dass in der Gattung Plastik ebenfalls das Kunstschaffen aus der französischen Schweiz dominierte: Mit fünf künstlerischen Positionen – Albert Carl Angst, Rodo, Lucien Jaggi, Maurice Sarkisoff, James Vibert – stand sie den vier Deutschschweizer Künstlern und zwei Vertretern aus der italienischen Schweiz gegenüber. Dies sollte in der Geschichte der Schweizer Beteiligung an der Biennale in Venedig jedoch die einzige derart starke Präsenz der Westschweiz in der Plastik bleiben.

1920: Eine Leistungsschau mit Leerstellen

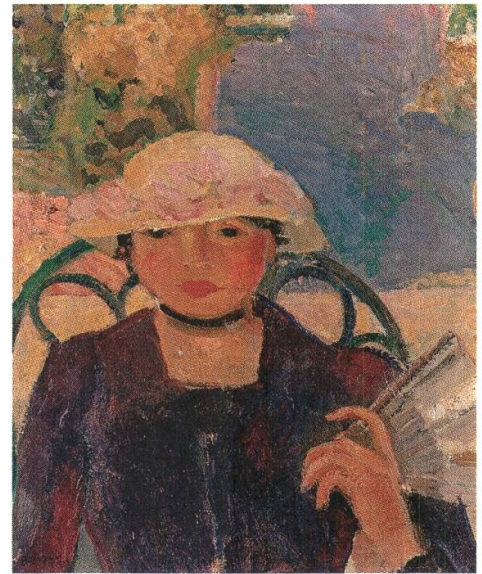
Die künstlerische Repräsentation nationaler kultureller Identität von 1920 war als exemplarische Leistungsschau konzipiert: Man beabsichtigte, an diesem internationalen Kunstereignis in der Lagunenstadt die multiethnische, urdemokratische Schweiz zu präsentieren. Man wolle, so der Tenor der Diskussion in der von Daniel Baud-Bovy präsierten EKK, eine «möglichst markante, die Eigenart der Schweizerkunst veranschaulichende Kollektion von Kunstwerken zusammenstellen und diese unter Rücksichtnahme auf die Raumverhältnisse in Venedig und die dortigen Wandflächen gleich auch angemessen gruppieren.»¹³ Mit dem Arrangement der 120 Werke in den Schweizer Sälen betraute die Kommission den Bergeller Maler Giovanni Giacometti.¹⁴ Neben Landschaftsbildern – Hermanjat war mit den Gemälden *Dans les alpes* und *Sol-Praz* – «*Les Ormonts*», vertreten –, Porträts und Genredarstellungen wurde auch Historisches und Metaphorisches ausgestellt, das einer Schweiz des «Mittelweges» zwischen einer moderaten Moderne auf der einen Seite und einem von Ländlichkeit, Bäuerlichkeit und Volksverbundenheit geprägten Traditionalismus auf der anderen Seite verpflichtet war.¹⁵ Mit tradierten Sujets aus diesen Bereichen und konventionellen Gattungen des akademischen Lehrbetriebs, die durch ihre Idealisierung von Landschaft, Landleben und Gemeinschaft in krassem Widerspruch zum realen Schweizer Industriealltag standen, kam die Leistungsschau, die der strategischen Ausrichtung der damaligen nationalen Kunstszene recht eigentlich entsprach,¹⁶ solide, unaufgeregt und skandalfrei daher. Dadurch setzte man sich ab von anderen Nationen, die sich seit 1895 durchaus mit Kalkül der «Ökonomie der Aufmerksamkeit» (Georg Franck) bedienten. Schon anlässlich der ersten «Esposizione Internazionale d'Arte» schuf Giacomo Grossos *Supremo convegno* den Auftakt zu einer Tradition des Skandals und der Provokation, die bis in die jüngste Vergangenheit, bis zu Hans Haackes sozial- und ideologiekritischem Pavillon Deutschlands (1993), Maurizio Cattelans *La nona ora* (2001) oder Pipilotti Rists Video-Installation in San Staë (2005), die Geschichte der Biennale von Venedig geprägt hat.¹⁷ Dabei entsprach diese schweizerische wohltemperierte Moderne der ursprünglichen Konzeption der Biennale, die von Anfang an aus verkaufsstrategischen Gründen einen internationalen, auf akademischen Traditionen fussenden Eklektizismus mit einer gewissen Öffnung hin zu impressionistischen und postimpressionistischen Tendenzen verband, um ein bestimmtes Zielpublikum anzusprechen.¹⁸

Die Schweizer Teilnahme von 1920 – kurz nach Kriegsende und unmittelbar vor der Machtübernahme durch die italienischen Faschisten 1922 – fiel zudem in eine Zeit des Umbruchs für die Biennale, der die Schweizer Auswahl mitbestimmte. Mit

Giovanni Bordiga, einem Philosophen und Literaten, hatte die Biennale erstmals einen von der Stadtregierung unabhängigen Präsidenten erhalten. Ihm stand in der Person von Vittorio Pica ein mit dem Ausstellungsbetrieb vertrauter neuer Direktor zur Seite, der zudem ein Spezialist für den Impressionismus und das zeitgenössische Kunstschaffen war. Er hatte unter anderem die bahnbrechende Biennale von 1910 organisiert, an der die grosse Klimt-Ausstellung zumal durch die Inszenierung in einem «White Cube» für Aufsehen gesorgt hatte.¹⁹ Mit Pica verband sich 1920 die Hoffnung auf eine Öffnung zum zeitgenössischen jüngeren Kunstschaffen. Er organisierte denn auch eine grosse Cézanne-Schau mit 28 Bildern, während im französischen Pavillon zeitgleich Werke der französischen Avantgarde, darunter 17 Gemälde von Signac, ausgestellt wurden. Dass man die Schweizer Beteiligung an die Bedingung einer umfassenden Retrospektive von Hodler knüpfte, erklärt sich ebenfalls aus dieser Aufbruchstimmung.

Die Schweizer Auswahl für den nationalen Biennale-Beitrag war insgesamt zwar einer modernen, ansatzweise gar sezessionistischen Kunstszenen verpflichtet, wies jedoch insofern Leerstellen auf, als sie nur das traditionalistisch figurative sowie das modernistisch figürliche Kunstschaffen aller Landesteile repräsentierte, nicht aber die nonfigurative Avantgarde, die sich in der Schweiz sukzessiv heranbildete.²⁰ Eine nicht unbedeutende Rolle spielte dabei auch der Künstler Sigismund Righini, der als langjähriger Zentralpräsident der GSMBA (1921–1928) und Vizepräsident der EKK (1922–1937) erheblichen Einfluss auf die Auswahl der Künstler für die Biennale nahm; zudem besorgte er 1926, 1932 und 1934 die Einrichtung des Schweizer Auftritts. Righinis Beharren auf den «sichere[n] Werte[n] der Schweizer Kunst»²¹ und seine Orientierung an der «urgesunden Kunst»²² eines Max Buri halfen zeit seiner Betätigung die Mitwirkung ungegenständlicher Künstler verhindern.

Nur am Rande einbezogen wurden auch Vertreter namhafter Künstlergruppen.²³ 1920 berücksichtigte man die Genfer Künstler Emile Bressler und Maurice Barraud (Abb. 2), die beide Mitglied der zu Beginn des Ersten Weltkriegs gegründeten Gruppe Le Falot waren – einer Vereinigung, mit der einige Exponenten der jungen Genfer Kunstszenen sich gegen die dominierende Position Hodlers auflehnten.²⁴ Barraud, Schüler von Barthélemy Menn und James Vibert, arbeitete zudem



2 Maurice Barraud (1889–1954), *Femme à l'éventail*, 1918, Öl auf Leinwand, 55 x 46 cm, 1920 ausgestellt als Nr. 4, *La signora dal ventaglio*, Standort unbekannt

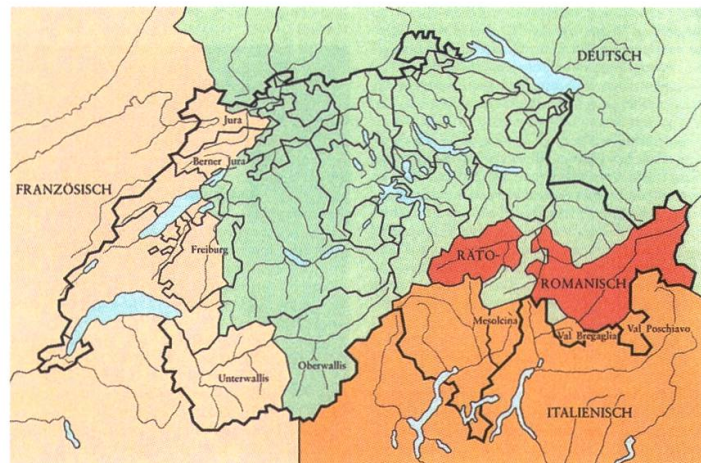
für die Kunst- und Literaturzeitschrift «L'Eventail». Er war, wie alle Mitglieder von Le Falot, ein Vertreter der französischsprachigen und an der Pariser Avantgarde orientierten Moderne, die sich einer ungeschönten, künstlerisch oft expressionistisch geprägten Sicht des Zeitgeschehens verschrieb. Wie andere junge Künstler von Le Falot und der Genfer Kunstszenen wurde Barraud in der renommierten Galerie Max Moos in Genf ausgestellt, die auch Hodler vertrat und die einen Knotenpunkt des damaligen aktuellen Genfer bzw. Westschweizer Kunstgeschehens bildete.²⁵

Ebenfalls nur marginal berücksichtigt wurde das weibliche Kunstschaffen, das einzig durch ein Gemälde von Martha Stettler, *Les petites mamans*, zugegen war. Stettler gehörte zu den wenigen Teilnehmenden, die die Schweiz an dieser Ausstellung mit lediglich einem Werk vertraten. Die Mitbegründerin und Leiterin der renommierten Académie de la Grande Chaumière in Paris, an der unter anderen Alberto Giacometti studierte, war bekannt für ihre Sujets aus der von Mutterschaft und Kindererziehung geprägten weiblichen Lebenswelt. Künstlerinnen sollten bis in die 1990er Jahre hinein an der Biennale in Venedig deutlich unterrepräsentiert bleiben – und dies nicht nur im schweizerischen Kontext.²⁶

Die verschiedenen Landesteile und ihr Kunstschaffen

1920 legte man grossen Wert auf die angemessene Repräsentation der verschiedenen Landesteile: Von den 38 im offiziellen nationalen Beitrag ausgestellten Künstlern stammte exakt die Hälfte aus der deutschen Schweiz; berücksichtigt man die Grösse dieser Sprachregion im Vergleich zum frankophonen Landesteil oder zum Tessin (Abb. 3) und ihre Bedeutung für die Konstitution der Moderne in der Schweiz, so ist die Zahl ihrer Vertreter im Vergleich zu den 14 Künstlern aus der Suisse romande und den fünf Tessinern durchaus verhältnismässig, ja kunstgeografisch erscheinen die kleineren Kulturregionen begünstigt.²⁷ Dies gilt insbesondere für die Westschweiz, die in der Sparte Malerei Maurice Barraud und Emile Bressler, dann Alexandre Cingria, Jacques-Elie-Abraham Hermanjat, Aloys Hugonnet, Louis de Meuron, Paul-Théophile Robert, Edouard Vallet und Otto Vautier sowie in der Sparte Plastik Albert Carl Angst, Rodo, Lucien Jaggi, Maurice Sarkissoff und James Vibert entsandte.²⁸ Eine Retrospektive mit 41 ausgestellten Werken in einem eigenen Saal würdigte im Rahmen dieser ersten nationalen Teilnahme den zwei Jahre zuvor verstorbenen Ferdinand Hodler, der aufgrund seiner langjährigen Tätigkeit in Genf, seines kulturpolitischen Engagements als Präsident der GSMBA und seiner Stellungnahme für Frankreich im Ersten Weltkrieg eine überregionale Bedeutung genoss: Als Künstler, der gleichsam einen «nationalen» Stil geschaffen hatte, war Hodler ein Mittler zwischen der deutschen und der

- 3 Sprachenkarte der Schweiz mit der offiziellen Sprache der jeweiligen sprachlichen Mehrheit in den einzelnen Kulturregionen, in: Dario Gamboni, *Kunstgeographie* (Ars Helvetica. Die visuelle Kultur der Schweiz, 1), Disentis: Pro Helvetia/Desertina Verlag, 1987, S. 202.



französischsprachigen Kulturregion und stand damit für die multiethnische Schweiz. Ausserdem hatte er eine Synthese mehrerer Kunstströmungen geschaffen, die – auch im Spiegel seiner Sujets – im In- und Ausland als typisch schweizerisch empfunden wurde. Dieser zentrale künstlerische Beitrag zur Repräsentation des jungen Bundesstaates, der sich Mitte des 19. Jahrhunderts «erfunden» und sich seither in seinem «Willen zur Geschichte» (Sascha Buchbinder) auch selbst «ins Bild gesetzt» hatte,²⁹ mag neben anderem erklären, warum Hodler seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert nationale wie internationale Beachtung fand.³⁰

In Bezug auf die Kultur- und Kunstregionen praktizierte die EKK mit ihrer Biennale-Auswahl ein «Giesskannenprinzip»,³¹ wie es seit dem 19. Jahrhundert im Rahmen der Turnus-Ausstellungen und der nationalen Kunstausstellungen sowie bei den Kunstsektionen der frühen Landes- und Weltausstellungen immer wieder zur Anwendung gekommen war.³² Das hatte für die französische Schweiz auch innerregionale Konsequenzen: Wenngleich die Genfer Akademie- und Kunstszenen im Vordergrund stand, deren grosse Tradition des 18. und 19. Jahrhunderts noch nachwirkte, so war mit Aloys Hugonnet und Louis de Meuron auch das Waadtländer und Neuenburger Kunstschaffen vertreten – und mit Edouard Vallet ein bedeutender Gestalter des Walliser Landlebens. Paul-Théophile Robert wiederum, ein gebürtiger Bieler, galt als Künstler mit internationaler Karriere: Er war seit 1918 in Paris ansässig und stand mit den Puristen Ozenfant und Le Corbusier in Kontakt.

Einzig die junge, an der Ecole d'art ausgebildete Künstlergeneration von La Chaux-de-Fonds, die mit Charles-Auguste Humbert und dessen Frau Madeleine Woog mit farblich expressiven Kompositionen der neuen Objektivität nahestanden, ging leer aus. Ebenso wenig berücksichtigt wurde auch der in den Uhrenmetropolen Le Locle und La Chaux-de-Fonds tätige Bildhauer Léon Perrin, der mit Charles

L'Eplattenier das «Atelier d'art réunis» gegründet hatte, und dies, obwohl er bei der EKK wiederholt als Künstler für die Biennale im Gespräch war. In der 140. Sitzung der EKK 1932 wurden Charles-Auguste Humbert und Léon Perrin zusammen mit Bailly, Blanchet und anderen lediglich als möglicher Ersatz auf die Liste gesetzt.³³

Zahlreiche Künstler der Auswahl von 1920 waren im Ausland tätig und mit den damaligen Kunstzentren bestens vernetzt. Nicht wenige von ihnen sind in den Kanon der Schweizer Kunstgeschichte eingegangen und bestimmen bis heute das Bild «unserer» Kunstszene mit. Die in jener Zeit sich anbahnende Hegemonisierung des schweizerischen Kunstbetriebs durch die deutschschweizerisch geprägte Moderne – auf die Pascal Ruedin hingewiesen hat und die sich auch im Kunstmarkt mit ihrer Galerianszene und in Sammlerkreisen niederschlug – kommt allerdings in dieser ersten Biennale-Schau kaum zum Ausdruck. Die Auswahl überdeckt, dass sich bereits damals der «Schwerpunkt der Schweizer Kunst [...] mehr und mehr in die Deutschschweiz [...]» verschob. Im Spannungsfeld von Internationalismus, Nationalismus und Regionalismus kaschierte die Werkschau diese «Peripherisierung der Westschweiz», die nach dem Tode Hodlers praktisch vollzogen war.³⁴

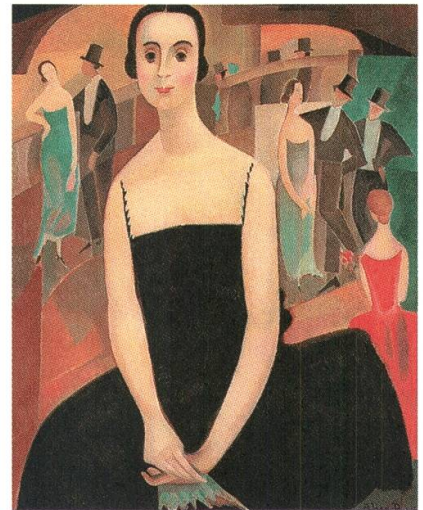
Mit der ersten Teilnahme 1920 konnten sich in Bezug auf repräsentative Breite nur noch wenige spätere Schweizer Biennale-Auftritte messen, so zum Beispiel der von 1926. 1922 und 1924 nahm die Schweiz nicht offiziell an der Biennale teil, ebenso wenig 1928 und 1930 – wobei für die Ausstellung von 1924 das Argument angeführt wurde, dass man aus Zeitgründen keine Schau zusammenstellen könne, die das schweizerische Kunstschaffen angemessen zu präsentieren vermöchte.³⁵ Doch äusserte die EKK gegenüber dem Departement des Innern den Wunsch, an der Biennale von Venedig regelmässig Säle zu reservieren.³⁶ Angeregt durch den Künstler Pietro Chiesa, der in der Kommission das Tessin vertrat, diskutierte man 1924 auch die Wichtigkeit eines eigenen Pavillons für die Schweiz,³⁷ da die Biennale «grösste Bedeutung erlangt» habe, was sich durch die Besucherzahlen und die erzielten Ankäufe erhärten lasse.³⁸

Die Westschweiz und die «Imagined Community»: Die Biennalen der Zwischenkriegszeit

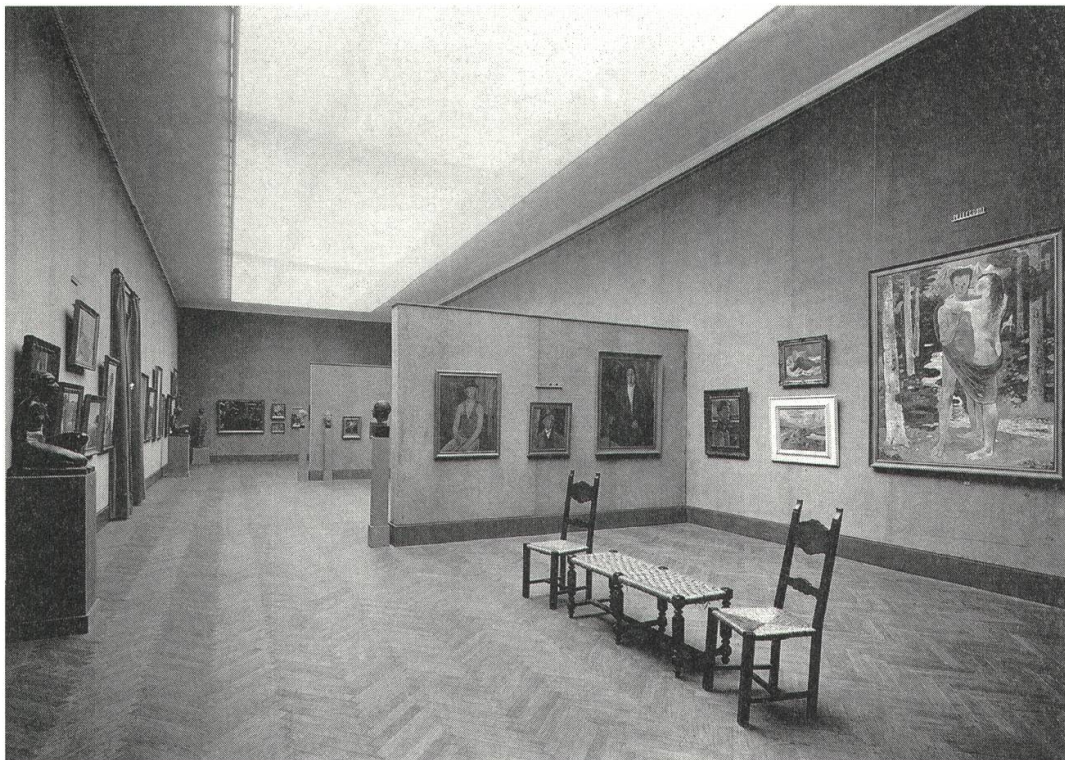
Bei der zweiten offiziellen Teilnahme der Schweiz an der 15. Biennale von 1926 war die französische Schweiz wieder prominent vertreten. Der helvetische Auftritt zeigte erstmals grafische Arbeiten aus allen Landesteilen – insgesamt 12 Künstler. In der Sparte Malerei stammten von 16 Kunstschaaffenden mit Alice Bailly, Alexandre Blanchet, David Estoppey und Edouard Vallet vier prominente Positionen aus der Suisse romande; Fausto Agnelli und Edoardo Berta vertraten das Tessin. In der

Person von Bailly, die auch Förderer in Deutschschweizer Sammlerkreisen besass, kam eine Frau zum Zug, die mit einem originellen künstlerischen Ansatz das kubistische Kunstschaffen in der Schweiz repräsentierte (Abb. 4). Aus der französischsprachigen Delegation stach zudem Alexandre Blanchet hervor, der wie Bailly im deutschsprachigen Landesteil Mäzene hatte und neben René Auberjonois und Maurice Barraud zu jenen Künstlern gehörte, die ihr Land am häufigsten an Grossausstellungen im Ausland vertraten. Blanchet, der sich nicht zuletzt mit monumentalen Wanddekorationen einen Namen machte, war damals mit der Ausstattung des Bundesgerichts in Lausanne beschäftigt (1925–1927) – ein Auftrag, der von der EKK begleitet wurde und Blanchets Einladung an die Biennale nur förderlich sein konnte. Eine vergleichbar gute Vernetzung in der deutschen und französischen Schweiz besass auch der international bekannte und schon 1920 in Venedig ausgestellte Edouard Vallet, der als Maler des Schweizer Landlebens zu grossem Ansehen gekommen war und in der Schau von 1926 Gemälde und Grafik ausstellte.³⁹ Zu den Kunstschaaffenden aus dem frankofonen Landesteil gesellten sich aus der Deutschschweiz Arnold Böcklin, Karl Hügin, Hermann Huber u. a. sowie aus dem Bergell Giovanni Giacometti, die alle einer zwar modernen und «ismen»-orientierten, aber figurativen Malerei verpflichtet waren. Darunter befanden sich auch Mitglieder von Künstlervereinigungen aus der Deutschschweiz – etwa Hermann Huber, der seit 1911 zum «Modernen Bund» gehörte.

Die starke Beteiligung der Suisse romande in der Sparte Malerei durch eigenständige künstlerische Positionen, die Anregungen von Menn, Hodler oder Cézanne verarbeiteten oder einer kubistischen Formensprache verpflichtet waren, wiederholte sich in der Sparte Grafik mit Werken der Künstler Edmond Bille, Henry Bischoff, René Francillon, Edouard Vallet und Pierre-Eugène Vibert. In der Gattung Bildhauerei war die Westschweiz jedoch merklich schwächer vertreten. Die Bildhauerei als «hohe» und seit jeher von Männern besetzte Gattung, 1920 noch wesentlich durch Romands repräsentiert, wurde 1926 von der deutschsprachigen Schweiz dominiert: sechs von zehn Plastikern stammten aus der deutschen, je zwei aus der französischen und aus der italienischen Schweiz. Paul-Maurice Baud und Lucien Jaggi fielen zudem gegenüber dem qualitativ hochstehenden Beitrag der



4 Alice Bailly (1872–1938), *Entracte / Portrait de Jeanne Baillehache*, 1922, Öl auf Leinwand, 92 x 74 cm, 1926 ausgestellt als Nr. 12, *Pausa*, Musée d'art et d'histoire, Freiburg, Dauerleihgabe der Hahnloser/Jaeggli Stiftung, Winterthur



5 Blick in den Saal des Schweizer Pavillons an der 18. Biennale von Venedig, 1932: An der Stellwand im Mittelgrund die drei Exponate von René Auberjonois (rechts: *La dame italienne*, 1930–1931), an der Wand links, vorne und im Hintergrund, zwei kniende Mädchenfiguren von Albert Carl Angst

Westschweiz an der Biennale von 1920 ab: Neben Arbeiten von Albert Carl Angst waren damals Werke des 1913 verstorbenen Rodo und seines Schülers Maurice Sarkisoff wie auch des bedeutenden Symbolisten James Vibert zu sehen gewesen. Die nächste offizielle Beteiligung der Schweiz an der 18. Biennale von 1932 fand erstmals in einem eigenen nationalen Pavillon auf der Isola di Sant'Elena statt, mit dem die Eidgenossenschaft ihr längerfristiges Interesse an diesem «Salon» und Verkaufs-Event der internationalen Kunstszene bezeugte.⁴⁰ Zwar brillierte der Schweizer Auftritt immer noch durch eine Vielzahl verschiedener Positionen (Abb. 5), doch beschränkte sich die Auswahl bereits auf Künstler der deutschen und der französischen Schweiz; das Tessin war nicht berücksichtigt worden. Von zwölf Künstlern in der Sparte Malerei stammten vier aus der französischsprachigen Schweiz: René Auberjonois, Hans Berger, Maurice Barraud und Jacques-Elie-Abraham Hermanjat – die letzten beiden hatten bereits 1920 ausgestellt. Wiederrum waren sie allesamt Repräsentanten einer figurativen, modernistischen Malerei, besaßen einen hohen Bekanntheitsgrad und damit eine vorteilhafte Position im damaligen Kunstsystem, ihre Werke figurierten in privaten und öffentlichen

Sammlungen der ganzen Schweiz. Hermanjat hatte sich zudem als künstlerisch eigenständiger Orientalist profiliert, indem er seit den 1880er Jahren seine Eindrücke von Nordafrika in eine persönliche, postromantische Formensprache und Farbpalette übersetzte. Mit zehn Exponaten bildete er in der Schau von 1932 einen eigentlichen regionalen Akzent (Abb. 6). Auch die übrigen künstlerischen Positionen waren gut vertreten. Von Berger waren sieben, von Barraud fünf und von Auberjonois drei Gemälde ausgestellt – darunter Hans Bergers *La fenêtre ouverte* von 1929 und Auberjonois' *La dame italienne* von 1930–1931. Die Deutschschweiz stellte in der Abteilung Malerei mit Paul Bodmer, Numa Donzé, Augusto Giacometti, Karl Hügin, Reinhold Kündig, Martin Lauterburg, Ernst Morgenthaler und Alfred Heinrich Pellegrini eine Gruppe von Künstlern, die ebenfalls samt und sonders einer figurativen Richtung angehörten und von denen einige auch in der Monumentalmalerei tätig waren. Diese Auswahl, die einmal mehr einer künstlerisch überholten Moderne verpflichtet war, zeigt eine wachsende Angleichung der Positionen in der deutschen und der französischen Schweiz. Zudem veranschaulicht sie den Umstand, dass die EKK für die Vertretung Westschweiz erneut Künstler auswählte, die in der deutschsprachigen Schweiz bekannt und geschätzt waren, was auch für die Biennalen von 1920 und 1926 grundsätzlich der Fall gewesen war.

Diese sich abzeichnende Bevorzugung des deutschsprachigen Landesteils im Rahmen der künstlerischen Selbstdarstellung der Schweiz in Venedig, die dem erwähnten Trend der «Peripherisierung der Suisse romande» (Pascal Ruedin) entsprach, kommt besonders eklatant in der Plastik zum Ausdruck (die Grafik fehlte 1932 ganz): Der Westschweizer Bildhauer Albert Carl Angst stand den damaligen Deutschschweizer «Schwergewichten» Hermann Haller, Hermann Hubacher, Karl Geiser und Jakob Probst gegenüber. Die Tendenz zur Marginalisierung der französischen Schweiz wurde an der 19. Biennale 1934 mit den umfassenden Werkshows von Cuno Amiet und Hermann Haller noch akzentuiert und hielt sich an der 20. Biennale von 1936 weiterhin. Auch hier wurden, dem Zeitgeist gehorchend, Künstler favorisiert, die einer figurativen, tendenziell klassisch-monumentalen



6 Abraham Hermanjat (1862–1932), *Lac bleu*, 1917, Öl auf Eternit, 31,5 × 35 cm, 1932 ausgestellt als Nr. 37, *Lago azzurro*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne

Formensprache verpflichtet waren und den neuesten abstrakten Strömungen mit Zurückhaltung oder gar ablehnend begegneten. Auffallend war die Anzahl von Kunstschaaffenden, die sich monumentalen Gattungen oder Techniken widmeten, dem Wandbild oder dem Mosaik. In der Malerei standen die Waadtländer Charles Chinnet⁴¹ und René Guinand sowie der aus La Chaux-de-Fonds stammende Georges Dessouslavy sechs Deutschschweizern und einem Tessiner Künstler gegenüber. In den Abteilungen Skulptur und Grafik war die Westschweiz mit Max Reinhold Weber, das Tessin mit Max Uehlinger und Aldo Patocchi vertreten, die deutsche Schweiz entsandte die Plastiker Karl Geiser und Eduard Spörri sowie Karl Hosch mit grafischen Arbeiten. Das Miteinander von deutscher und französischer Schweiz im 19. Jahrhundert und ihr Auftreten «Seite an Seite» im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts hatte sich mehr und mehr zu einem «Rücken gegen Rücken»⁴² gewandelt: ein Verhältnis, das Adolf Muschg in den 1980er Jahren mit einem resignierten «und im übrigen geht man seiner Wege» auf den Punkt brachte.⁴³

Vorherrschaft der Deutschschweiz

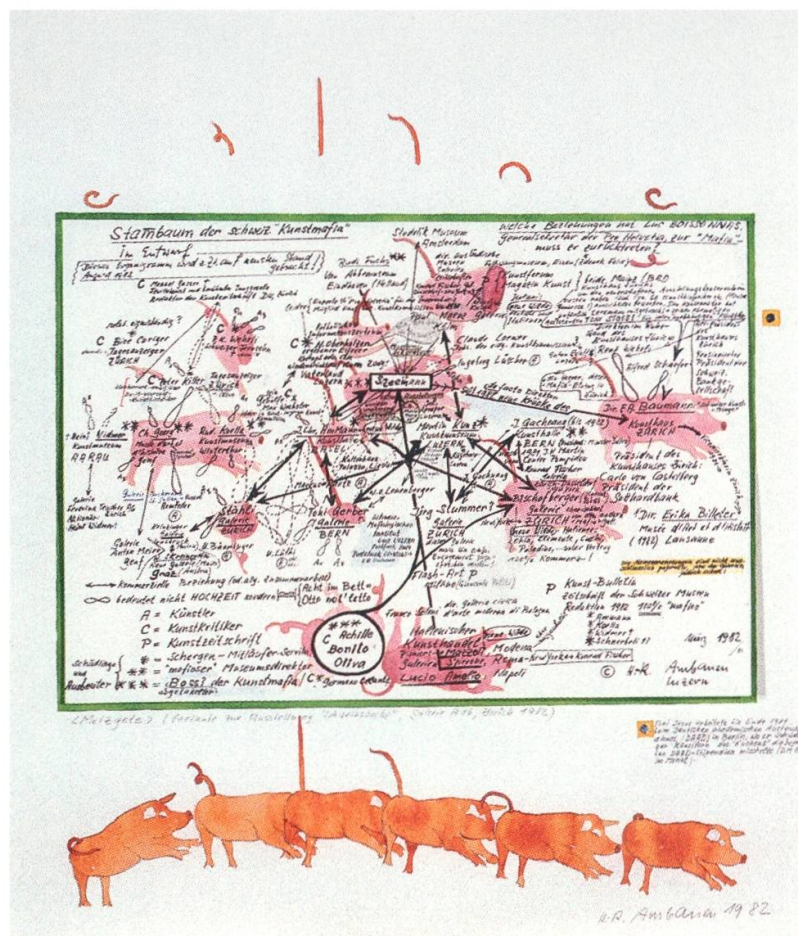
Bis in die 1930er und frühen 1940er Jahre widerspiegeln die schweizerischen Biennale-Teilnahmen die allgemeine Situation der schweizerischen Kunstszene, die eine klare Spaltung in zwei unterschiedliche Lager zeigte: hier die Gegenständlichen und dort die Ungegenständlichen sowie die Surrealisten. Von der öffentlichen Hand gefördert wurde nur die figurative Kunst.⁴⁴ Diejenigen Ausstellungen, die sich mit einer Vielzahl von Positionen und Werken als repräsentative Überblicke zur Schweizer Kunst verstanden, bauten überwiegend auf einer Moderne auf, die noch einer klassischen Tradition verpflichtet war – selbst wenn sich einzelne Künstler mit den internationalen künstlerischen Neuerungen intensiv auseinandersetzten und teils im Ausland lebten. Viele der an den Biennalen ausgestellten Werke stammten von Künstlern, die auch nationale Kunststipendien oder Kunst-am-Bau-Aufträge erhalten hatten, also in den Genuss von Fördermassnahmen gekommen waren, mit denen dieselbe EKK betraut war, die in der Zusammensetzung ihrer Mitglieder über längere Zeit weitgehend konstant blieb.⁴⁵

Für diese wichtige künstlerische Repräsentation nationaler Identität im Ausland wurden die noch nicht mehrheitsfähigen, abstrakten Positionen hingegen weder in der deutschen noch in der französischen Schweiz berücksichtigt. Auch beschränkte sich die Auswahl der Kunstschaaffenden im Fall der Suisse romande auf eine kleine, in sich geschlossene Gruppe, deren Mitglieder wiederholt zu Biennale-Ehren kamen. Westschweizer Künstler wie Alexis Louis Roche, Jaques Berger, Henri-Robert Von der Mühl, Georges Aubert oder Auguste Sandoz, die zur künstleri-

schen Aufbruchsszene gehörten,⁴⁶ sucht man in diesen ersten offiziellen Schweizer Beiträgen zur Biennale von Venedig vergeblich. Selbst Jaques Berger erhielt erst nach dem Krieg Gelegenheit, in Venedig auszustellen.

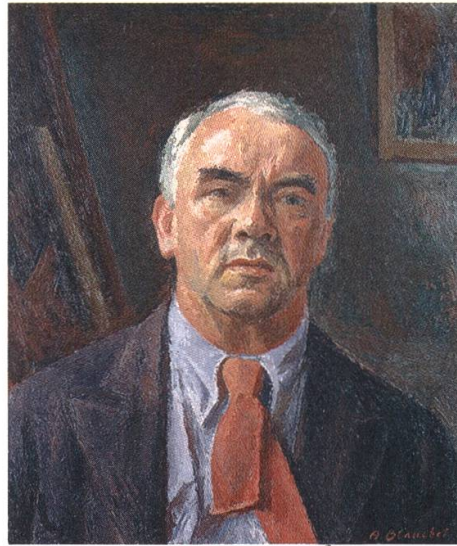
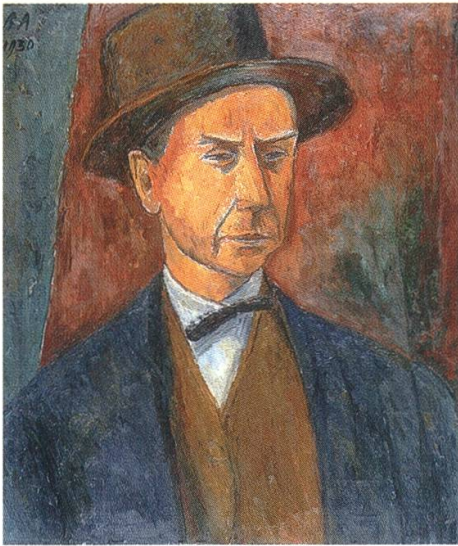
Dieser Befund gilt für die Kunstpolitik der offiziellen Schweiz vor dem Zweiten Weltkrieg gegenüber der (nonfigurativen) Avantgarde in allen Landesteilen. Die Ausgrenzung der Abstraktion artikuliert sich besonders deutlich an der Schweizer Landesausstellung von 1939 – die man in der EKK mit Kunst durchdrungen wissen wollte⁴⁷ –, wo das traditionelle figürliche Kunstschaffen der Schweiz dominierte. Während die Deutschschweizer Vorkriegs-Avantgarde sich nach dem Krieg auch an der Biennale von Venedig sowie ab 1951 an der jungen Biennale von São Paulo durchsetzen und staatliche Förderung finden sollte, versandete ein zeitgleicher Aufbruch in der Suisse romande, ohne grössere Wirkung entfalten zu können.⁴⁸ Als Tendenz zeichnete sich zudem ab, dass die anfänglich paritätische Repräsentation aller Landesteile, die im 19. und frühen 20. Jahrhundert noch ein dringendes Anliegen gewesen war, nun zugunsten der Deutschschweiz preisgegeben wurde.⁴⁹ Die «Erfindung der Schweiz» endete in einem deutschschweizerisch geprägten Konstrukt.⁵⁰ Diese Entwicklung wurde und wird durch die Ökonomie mitbegründet. Die deutsche Schweiz – und namentlich Zürich – hatte sich seit Alfred Eschers Zeiten sukzessive zum wirtschaftlichen Kerngebiet des Landes entwickelt, mit den heutigen Grossbanken Credit Suisse und UBS sowie mit Industrieunternehmen wie der Maschinenfabrik Oerlikon oder Brown Boveri auf dem Stadtentwicklungsgebiet von Neu-Oerlikon. Dieses ökonomische Kräfteverhältnis war zwar bereits um 1920 eine Tatsache, aber es prägte sich nun zunehmend an den Biennale-Schauen aus – dies sogar ohne den Versuch, wenigstens «den Schein zu wahren» wie in den zwei ersten Ausstellungen der 1920er Jahre, die unter dem EKK-Präsidenten Daniel Baud-Bovy zustande gekommen waren: Die Schweizer Auswahl für die Biennale von Venedig wie auch der Schweizer Kunstbetrieb ganz allgemein richteten sich zunehmend auf die Deutschschweiz aus; die Schweizer Kunstgeschichte wurde – und wird noch heute – schwergewichtig aus dieser Perspektive rezipiert und geschrieben. Der *Stammbaum der schweizerischen «Kunstmafia»* von Hans-Rudolf Ambauen (März 1982/1985, Abb. 7) ist denn auch weitgehend in der deutschen Schweiz angesiedelt: Die Exklusions- und Inklusionsmechanismen, die jedes gesellschaftliche System ausmachen, funktionierten zugunsten des Deutschschweizer Kulturraums.

Implizit zeigt sich diese Dominanz der Deutschschweiz auch daran, dass die Künstler aus der Suisse romande, die zum Zug kamen, in der deutschsprachigen Schweiz häufig bestens bekannt waren, zumal sie da von Sammlern gefördert



7 Hans-Rudolf Ambauen (*1937), *Stammbaum der schweizerischen «Kunstmafia»*, März 1982/1985, Mischtechnik, 59,5 x 50 cm, Banca del Gottardo, Lugano

sowie von Museen ausgestellt und angekauft wurden. Beispiele hierfür sind Alice Bailly, René Auberjonois (Abb. 8) oder Maurice Barraud. Auch in anderen internationalen Ausstellungen der Zeit wurden wiederholt dieselben Künstler ausgestellt – etwa Alexandre Blanchet oder Hans Berger –, was das Spektrum der Auswahl für die Westschweiz zusätzlich verengte. Zur Festigung der Deutschschweizer Vorrangstellung trug auch das neue Konzept der Schweizer Biennale-Auftritte bei, das den Anspruch breit angelegter Leistungsschauen der früheren Beteiligungen ablöste. Fassbar wird es vereinzelt schon in den 1940er und 1950er Jahren, überwiegend dann seit den 1960er Jahren: Die Werkpräsentationen beschränken sich nun auf wenige Künstler, deren Œuvres exemplarisch die nationale Identität repräsentieren sollten. Dies war bereits an der erwähnten 19. Biennale von 1934 der Fall, wo man sich auf das Schaffen zweier Deutschschweizer Künstler beschränkte – was von der Biennale-Leitung «lebhaft» begrüßt wurde:⁵¹ Cuno Amiet für die Malerei und Hermann Haller für die Skulptur. Demselben Konzept einer reduzierten Auswahl folgte die 21. Biennale von 1938, an der Hans Berger mit 23 Werken die



- 8 René Auberjonois (1872–1957), *Portrait du peintre*, 1930, Öl auf Leinwand, 57 x 49 cm, 1932 ausgestellt als Nr. 1, *Autoritratto*, Privatbesitz
- 9 Alexandre Blanchet (1882–1961), *Selbstbildnis*, 1934, Öl auf Leinwand, 65,5 x 54,5 cm, 1940 ausgestellt als Nr. 10 oder 11, *Autoritratto*, Museum Oskar Reinhart, Winterthur

Malerei der französischen Schweiz vertrat, während Victor Surbek mit 10 Werken die Malerei und Hermann Hubacher mit 33 Werken die Plastik der Deutschschweiz repräsentierten. Dieses Vorgehen wiederholte sich an der 22. Biennale 1940, der ersten Schau während des Zweiten Weltkriegs, bei welcher der in Genf tätige Alexandre Blanchet mit 26 Gemälden (Abb. 9) sowie die beiden Deutschschweizer Louis Moilliet mit 12 Aquarellen und Jakob Probst mit 24 Plastiken den Schweizer Beitrag bestritten. Ganz im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung vor und während des Krieges verstärkten sich auch die traditionalistischen Tendenzen der figurativen Kunst, die sich oft mit geistigen und religiösen Ansätzen verbanden.

Wie schon 1934 beschränkte sich die Auswahl an der 23. Biennale von 1942 ganz auf die deutsche Schweiz; als jeweilige Vertreter von Malerei, Plastik und Zeichnung wurden Karl Walser, Otto Charles Bänninger und Max Hunziker ausgestellt. Auf diese Weise entstand eine Ausstellung, mit der man laut EKK-Protokoll grossen Eindruck gemacht habe – man wolle deshalb weiterhin «Haltung» vermitteln.⁵² So wurde denn in den Schweizer Beiträgen an den ersten Nachkriegsbienalen ausschliesslich oder überwiegend das Kunstschaffen der Deutschschweiz ausgestellt. Wenn überhaupt kam die Suisse romande ausschliesslich in der Gattung Malerei zum Zuge – wie schon 1948. Noch gravierender erwies sich dieses Auswahlverfahren für die italienische Schweiz: Von 1936 abgesehen, fehlte das

Kunstschaffen des Tessins an allen Biennale-Beteiligungen der 1930er, 1940er und frühen 1950er Jahre – eine Tatsache, die zwar von der Biennale-Leitung offiziell kritisiert wurde, im Auswahlgremium EKK den Protokollen zufolge jedoch nicht zur Diskussion stand.

1956: Ein Durchbruch und seine Auswirkungen

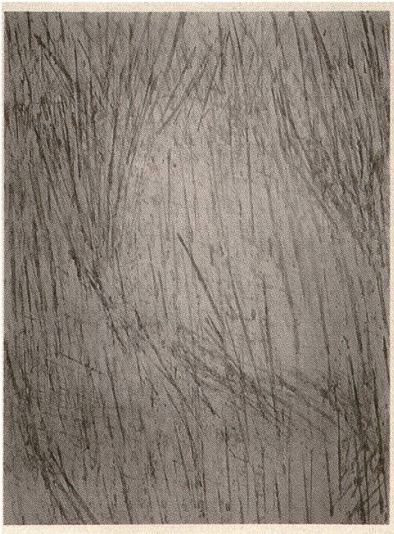
Präsentierten sich die Schweizer Biennale-Beiträge bis in die 1950er Jahre eher unspektakulär, da sie kaum jenes Kunstgeschehen zur Diskussion stellten, das der Schweizer Kunst ihr Profil und ihre prospektive Ausrichtung gab, so kann die 28. Biennale von 1956 als eigentlicher Durchbruch bezeichnet werden: Sie bildete den Auftakt zu einem neuen Präsentationskonzept, das – obwohl vereinzelt noch unter Aufbietung zahlreicher Künstler wie 1956, 1958 und 1976 – nicht mehr vorgab, eine repräsentative Überblicksschau zu sein, sondern Positionen, Konzepte, Diskurse und individuelle Entwicklungen zeigen wollte. Damit korrigierte man auch die frühere Auswahlpolitik, die freilich in der EKK nicht unbestritten geblieben war, hatte man doch im Bewusstsein des neuen Interesses für ungegenständliche Kunst⁵³ den fehlenden Mut zum Wagnis moniert.⁵⁴ Die Schau von 1956 stellte erstmals eine aktuelle, sich noch formierende Kunstbewegung programmatisch in den Mittelpunkt, die der Schweizer Kunst zum internationalen Durchbruch verhelfen sollte: die ungegenständliche Eisenplastik und die kinetische Kunst, die beide Schweizer Kunstgeschichte geschrieben haben. Diese Biennale, verantwortet durch die vom Künstler Hans Stocker präsidierte EKK, bildete einen eigentlichen Kontrapunkt zur bisherigen Tradition des Schweizer Auftritts in Venedig, namentlich zur vorangegangenen 27. Biennale von 1954, an der einmal mehr Altbewährtes, Traditionsverhaftetes und «Solides» zum Thema geworden war, das vom Puls der Zeit unberührt blieb.

Die Schweizer Biennale-Beteiligung von 1956, deren Auswahl von der ersten Schweizer Plastikausstellung 1954 in Biel mitbeeinflusst war, brachte in Venedig einen für Schweizer Verhältnisse grundlegenden Wechsel: Sie zeigte Künstler, die dem Publikum noch wenig bekannt waren und damals erst am Beginn ihrer internationalen Karriere standen – so z.B. Robert Müller, der nur gerade zwei Jahre zuvor in Paris seine internationale Karriere lanciert hatte, oder Bernhard Luginbühl, der hier zu seinem ersten Biennale-Auftritt kam.⁵⁵ Den elf Deutschschweizer Positionen standen 1956 fünf Künstler aus der Westschweiz und eine Vertretung aus dem Tessin gegenüber, die von Serge Brignoni wahrgenommen wurde.⁵⁶ Für die Repräsentation der französischen Schweiz wählte man Positionen aus, die zu einer aktuellen und auf neue Ausdrucksformen bedachten Kunstszene gehörten: André

Gigon, René Monney, Antoine Poncet, Léon Prébandier und André Ramseyer waren die – ausschliesslich männlichen – Vertreter der ungegenständlichen Plastik und Assemblage in der Suisse romande. Gigon, in den 1950er Jahren zweimaliger Empfänger des Eidgenössischen Kunststipendiums, war Mitbegründer der Bewegung «Collège vaudois des artistes concrets», die ein Jahr zuvor initiiert worden war; Ramseyer zählte zu den damals bedeutendsten Repräsentanten der Monumentalskulptur in der Schweiz. Hinzu kam der Deutschschweizer Hansjörg Gisiger, der seit Kriegsende in Lausanne arbeitete und die dortige Kunstszene mitprägte. Einzige Frau in der Männerrunde von 1956 war die 1943 verstorbene Sophie Taeuber-Arp, eine der Ahnherrinnen der Schweizer Kunst, die mit einer Retrospektive geehrt wurde. Überhaupt stand die Künstlerin in diesen Jahren hoch im Kurs, was sich auch daran zeigt, dass sie an der ersten und dritten Biennale von São Paulo 1951 und 1955 mit Werkschauen vertreten war.⁵⁷ Jean Tinguely fehlte hingegen im Schweizer Beitrag von 1956, obwohl er in der EKK wiederholt für Venedig im Gespräch war⁵⁸ und in São Paulo, der «jungen Risikokunstbiennale»,⁵⁹ 1965 dann auch tatsächlich ausgestellt wurde. Zusammen mit Alberto Giacometti, Max Bill und Daniel Spoerri – allesamt Künstler, die wie auch Hans Arp oder Hans Erni⁶⁰, aber mit Ausnahme von Max Bill, nie im Schweizer Pavillon in Venedig ausstellten – wurde er zu einem der international erfolgreichsten und bekanntesten Schweizer Künstler des 20. Jahrhunderts.

Auf den ganz der Plastik gewidmeten Biennale-Auftritt von 1956 folgte 1958 ein Beitrag mit Malerei der konkreten, tachistischen, lyrisch-abstrakten oder frei-geometrischen Richtung – insgesamt 16 Positionen von Künstlern, die in früheren Schaffensphasen avantgardistische Bewegungen mitbegründet oder ihnen angehört hatten und die teils auch zur «Deuxième École de Paris» zählten.⁶¹ Einige von ihnen waren gleichzeitig in der stark beachteten Wanderausstellung *Ungegenständliche Kunst in der Schweiz* vertreten⁶² und zuvor – wie Leo Leuppi, Walter Bodmer und Richard Paul Lohse – 1951 an der ersten Biennale von São Paulo oder danach, an der fünften von 1959, ausgestellt, wobei Letztere ganz im Zeichen von Tachismus und freier Abstraktion stand. Für diese neue Ausdrucksgestaltung sensibilisierte 1955 die Ausstellung «Jeunes Romands» der Kunsthalle Bern, die für die Beschickung des Auftritts an der Venedig-Biennale Pate stand. Zahlreiche dieser Künstler sollten ebenfalls in der Kunstaussstellung der «Expo 64» vertreten sein, die, ganz im Gegensatz zur «Landi» von 1939, abstrakten und nichtfigürlichen Tendenzen verpflichtet war.⁶³

Der Beitrag der französischen Schweiz war an dieser Biennale von 1958 mit Jaques Berger, Charles-François Philippe, Charles Rollier und Pierre Terbois zahlen-



10 Charles Rollier (1912–1968),
Cakty (énergie féminine),
1957, Öl auf Leinwand,
130 × 97 cm, 1958 ausgestellt
als Nr. 45, *Cakty: Energia
femminile* (Foto-Dokument:
Schweizerisches Bundes-
archiv, Bern)

11 Jean Lecoultre (* 1930),
Territoires greffés, 1977,
Farbstift auf Papier,
83,5 × 59 cm, 1978 ausgestellt
(Zuordnung zu einer Nr. nicht
möglich)

mässig zwar nicht überdotiert, aber doch prominent gesetzt. Berger gehörte zu den Pionieren der Abstraktion in der französischsprachigen Schweiz und war damals Professor an der Ecole cantonale des Beaux-Arts in Lausanne, wo er zwischen 1953 und 1968 Künstler einer ganzen Generation prägte; Rollier widmete sich dem Thema der «Broussailles» (Abb. 10) und war später auch in der umfassenden Schau der «Expo 64» vertreten.

Den Romands stand eine Gruppe von Deutschschweizern gegenüber, die mit Max Bill, Walter Bodmer, Theo Eble, Fritz Glarner, Camille Graeser, Leo Leuppi, Richard Paul Lohse oder Wilfrid Moser einen hohen, teils internationalen Bekanntheitsgrad genoss. Die Zürcher Konkreten hatten gar den heimlichen Status einer «Schweizer Staatskunst» erlangt, die man gern auf Tournee schickte, um das Image der Schweiz als demokratisches Staatsgebilde zu feiern. Man verzichtete bei dieser Schau – in der sich ein Mitglied der EKK, Max von Mühlener, gleich selbst auswählte⁶⁴ – sowohl auf das Tessin als auch auf die Frauen: Verena Loewensberg etwa, ein Mitglied der Zürcher Konkreten, blieb unberücksichtigt. Diese Dominanz der Deutschschweiz und der Männer sollte auch die nachfolgenden Biennalen prägen, in denen man, abgesehen von der Einzelausstellung mit Dieter Roth von 1982, Zweier- oder Dreiervertretungen als «Trias der Gattungen» für die Auftritte der Schweiz wählte. Dies gilt für die 1960er Jahre und dann wieder für die Biennalen von 1972 und 1980 bis 1984: daran nahmen weder Künstler aus der Westschweiz noch aus dem Tessin teil. An der 35. Biennale von 1970 – über welche die Kunstkritikerin Carola Giedion-Welcker das Verdikt einer «leergelaufene[n] ›Anti-kunst‹ mit betontem Warencharakter, Retinareizungen und Trommelfellattacken»

verhängte,⁶⁵ wurden Walter Vögeli und der in Paris ansässige Vertreter der Schweizer Pop Art, Peter Stämpfli, gemeinsam mit Jean-Edouard Augsburger ausgestellt, einem aus La Chaux-de-Fonds stammenden Graveur und Bildhauer. 1978 präsentierten sich an der 38. Biennale die Deutschschweizer Raffael Benazzi und Roland Hotz mit dem Lausanner Künstler Jean Lecoultre, der von 1973 bis 1976 Mitglied der EKK gewesen war (Abb. 11).⁶⁶ Von besonderer Bedeutung für das Kunstschaffen der Suisse romande war einzig die 37. Biennale von 1976, eine Gruppenschau, an der sich rund fünfzig Künstler und Kunststudenten mit Aktionen und Happenings im öffentlichen Raum zum Thema «Ambiente fisico» beteiligten.

Die EKK und ihre Kunstpolitik: «Den Tessinern ein Fenster öffnen» und «Die Romands nicht vergessen!»

Die mangelnde Repräsentation der französischen und der italienischen Schweiz sowie der Künstlerinnen⁶⁷ lässt sich weder mit dem Fehlen einer aktiven Kunstszene in den genannten Regionen noch mit der Inexistenz von qualitativ hochstehendem weiblichem Kunstschaffen erklären. Sie ist vielmehr die Konsequenz kunstpolitischer, geschlechter- sowie minoritätenspezifischer In- und Exklusionen, die sich im Kontext von komplexen, soziopolitisch und ökonomisch mitbestimmten Rahmenbedingungen vollziehen. Deren Mechanismen können nur teilweise anhand der Protokolle der EKK nachvollzogen werden. An den Dokumenten lassen sich immerhin Problemfelder ablesen, etwa Zentrum und Peripherie, die Dialektik des Austausches wie auch Kontroversen zwischen kulturellen und sprachlichen Regionen,⁶⁸ denen man mit Hilfe des gut gemeinten und scheinbar neutralen «Giesskannenprinzips» natürlich nicht beizukommen vermochte. Auch verschärfen sich die Konflikte innerhalb der multiethnischen «Willensnation» Schweiz im Zuge ihrer zunehmenden internationalen Vernetzung. Diese wiederum verstärkte sich durch den künstlerischen und kulturellen Austausch mit den europäischen Nachbarstaaten, später auch mit den USA oder den Niederlanden. Einen Schub erfuhr die Globalisierung durch die historische Zäsur von 1989, die Konsequenzen für das internationale Kunstsystem zeitigte: So nahm die Zahl der Biennalen weltweit markant zu,⁶⁹ was eine Öffnung hin zum nichtwestlichen Kunstschaffen und zu einer verstärkten Multimedialität mit sich brachte. In der Folge wurde das Zusammenspiel der Regionen, der Zentren und der Peripherien neu verhandelt.⁷⁰ Dieser Prozess ging mit einer wachsenden Akzeptanz für regionale Minderheiten (und auch für die Frauen) einher, die der Westschweiz und ihrem Kunstschaffen an der Biennale von Venedig wieder zu mehr Sichtbarkeit verhalf. Vorteilhaft wirkte

sich hierbei die personelle Zusammensetzung der EKK⁷¹ wie auch deren neue Zusammenarbeit mit dem Bundesamt für Kultur aus. Hinzu kam schliesslich, dass sich in der Suisse romande mit der Tätigkeit der Kunsthochschulen in Genf und Lausanne, dem engagierten Ausstellungsbetrieb in Lausanne, La Chaux-de-Fonds oder Sion⁷² sowie der Gründung des Centre pour l'image contemporaine (1985) und des Musée d'art moderne et contemporain MAMCO in Genf (1994) neue Zentren des zeitgenössischen Kunstdiskurses etablierten, die über die Landesgrenzen hinaus wahrgenommen wurden.

In der EKK waren von Anfang an alle Landesteile vertreten. Die Besetzung kann in Bezug auf die deutsche und französische Schweiz als ausgewogen bezeichnet werden. Repräsentanten wichtiger Museen, Kunsthochschulen, der Kunstkritik, mitunter auch Sammler, Künstler und Architekten aller Landesteile sowie Hochschullehrer sind darunter zu finden. Auch legte man Wert darauf, die Sitzungen in den verschiedenen Sprachregionen durchzuführen. Die Kurzprotokolle der Diskussionen an diesen Zusammenkünften geben interessante Einblicke in die damalige Bewertung von Kunstschaaffenden, künstlerischen Tendenzen oder Problemstellungen. Als Quellen bilden die Protokolle damit eine wichtige Grundlage zur Einschätzung, inwiefern das schweizerische Kunstsystem sich entwickelt hat und ob seine Geschichtsschreibung allenfalls einer Revision bedarf. Sie bieten insbesondere Anhaltspunkte für die Beurteilung der skizzierten Aus- und Einschreibungsverfahren, die grundlegend für die schweizerische Kunstgeschichte waren und immer noch sind. Doch weisen sie auch Leerstellen auf, die von ebenso wichtigem Aussagegehalt sind – oder zumindest aufzeigen, welche Künstler und Künstlerinnen überhaupt Gegenstand der Diskussionen waren. Zentral dabei war und ist das Lobbying: Als erfolgversprechend erwies sich das wiederholte Einbringen ein- und desselben Namens, ein Vorgehen, das meist zum Erfolg führte. Dass man immer nur dieselben Namen verhandle, wurde in der Kommission denn auch explizit moniert.⁷³

Die Bestellung der Biennale-Schauen erklärt sich zudem, ganz naheliegend, mit den persönlichen Kunstanschauungen der verschiedenen EKK-Mitglieder. Geltung verschaffte sich in Bezug auf die französische Schweiz und die ersten Biennalen nachdrücklich der langjährige, kulturell sehr aktive EKK-Präsident Daniel Baud-Bovy aus Genf,⁷⁴ der zwischen 1916 und 1938 in diesem Amt waltete. Neben ihm bestimmte der bereits erwähnte Sigismund Righini als Vizepräsident die frühen Biennalen mit; Adèle Lilljeqvist-Wieland war für die Beteiligung von 1926 im Amt. Ausserdem waren zahlreiche Künstler entweder vor oder nach und nur in Ausnahmefällen während ihrer Ausstellungstätigkeit in Venedig Mitglied der Kommission.

So wurde in der Sitzung der EKK vom 21. Dezember 1931 festgehalten, man wolle grundsätzlich nur lebende Kunstschafter berücksichtigen, doch es sei nicht erwünscht, dass Mitglieder der EKK selbst an Ausstellungen teilnahmen.⁷⁵

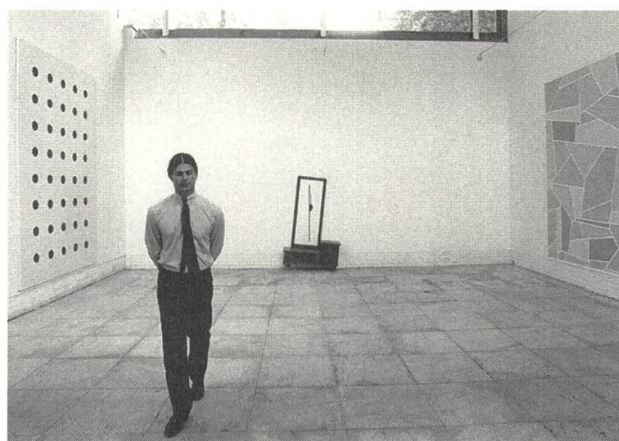
Dies gilt natürlich auch für andere Bereiche, die die Kommission behandelte, etwa die Vergabe von Stipendien, die Verleihung von Aufträgen und den Ankauf von Werken durch den Bund. Die erwähnte Aus- und Einschreibungspraxis wird in den Protokollen nirgends durch eine explizit formulierte Strategie begründet. Wie aus den Dokumenten hervorgeht, war man gegenüber der Forderung nach angemessener Repräsentation sensibilisiert, zumindest was die Suisse romande betrifft, die wiederholt ihre Vertreter und Befürworter hatte, sowohl aus den eigenen Reihen wie aus den übrigen Sprachregionen.⁷⁶ Inklusions- oder Exklusionsmechanismen ergaben sich sozusagen von selbst: Beides war in erster Linie eine Konsequenz davon, wie stark das Engagement der jeweiligen Persönlichkeiten in der Kommission ausfiel. So war das Tessin zwar in der EKK vertreten, doch über Jahre hinweg durch ein und denselben Künstler, Remo Rossi, der in keinem der protokollierten Beschlüsse zur Künstlerauswahl für die Biennale in Venedig je einen Tessiner Kunstschafter ins Spiel brachte; dies notabene über die lange Periode von 1948 bis 1979, in der er als Mitglied, dann als Vizepräsident und schliesslich als Präsident fungierte sowie zwischen 1962 und 1972 als ständiger Kommissar für die Schweiz bei der Biennale amtierte.⁷⁷ Beirren liess sich Rossi weder durch Reglemente zur zeitlichen Beschränkung von Funktionen in der EKK⁷⁸ noch durch den Protest des Präsidenten des Tessiner Kunstvereins Aldo Patocchi, der 1959 in einem offenen Brief das eklatante Fehlen der Tessiner Kunstszene im Schweizer Auftritt in Venedig beanstandete und in diesem Zusammenhang die Metapher des geschlossenen Fensters verwendete.⁷⁹ Spätere Tessiner Mitglieder der EKK wie Mario Botta sahen ihr Amt als Verpflichtung und versuchten in den 1980er Jahren das zeitgenössische Kunstschaffen ihres Landesteils in die Diskussion einzubringen. Dies gilt in den meisten Fällen auch für die VertreterInnen der französischen Schweiz, die sich selbst in «schwierigen» Zeiten für das Kunstschaffen ihrer Region einsetzten. Dieses hartnäckige Engagement zog eine gewisse Sensibilisierung der Deutschschweizer für die Westschweizer Ansprüche nach sich, wie das im Protokoll festgehaltene Diktum von Max Altorfer bezeugen mag: «Die Romands nicht vergessen!»⁸⁰ Im Jahre 1969 formuliert, mutet die Ermahnung freilich etwas naiv an. Gegenüber dem Tessin war von einer solchen Sensibilisierung wenig spürbar, stand das «Biennale-Fenster» in Venedig doch kaum oder gar nicht offen für die italienische Schweiz – und das bis heute.⁸¹

«La Suisse romande n'existe pas!»

Die Dominanz der Deutschschweizer Kunstszene in Venedig lässt sich somit keineswegs mit der Vorherrschaft von Deutschschweizer VertreterInnen in der EKK erklären. Eine Kommissionsmitgliedschaft konnte allerdings das nötige Netzwerk schaffen, das seinerseits die Chancen für die Teilnahme an einer internationalen Präsentation des aktuellen Schweizer Kunstschaffens verbesserte. Die Übermacht der deutschen Schweiz hatte sich schrittweise im Verlauf des 20. Jahrhunderts und im Kontext der allgemeinen ökonomischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen entwickelt und prägte die entscheidenden Kunstereignisse der Schweiz, ja sie bestimmt die schweizerische Kunstgeschichtsschreibung und die von ihr gesetzten Akzente bis heute. Diese Dominanz als Resultat eines Ein- und Ausschreibungsvorgangs, der kulturgeografische mit geschlechtsspezifischen Komponenten wechselseitig verbindet, lässt sich teilweise auch in der Ankaufs- und Ausstellungsstrategie der Schweizer Museen nachweisen, die sich wiederum bis heute auf die Schweizer Kunstgeschichtsschreibung auswirken.⁸²

Ähnlichen Ein- und Ausschlussprozessen unterlagen auch die neuen Kunststile und Kunstbewegungen vor und nach 1968. Aus diesem Bereich kam im Schweizer Pavillon bis in die 1970er Jahre – abgesehen von der bedeutsamen Gruppenausstellung von 1976, die in der Geschichte der schweizerischen Biennale-Beteiligung einen blinden Fleck bezeichnet – nur die Pop Art zum Zuge, die 1964 an der 32. Biennale in dem von Leo Castelli orchestrierten «Kunst-Staatsstreich» Paris als Kunstzentrum durch New York entthront hatte: Dabei gewann erstmals in der Geschichte der Biennale von Venedig ein amerikanischer Künstler, Robert Rauschenberg, mit seinem auf die Warenwelt bezogenen bildnerischen Vokabular den Grossen Preis für Malerei.⁸³ Zwar waren im Schweizer Kunstsystem der 1960er und 1970er Jahre Paradigmenwechsel erfolgt, etwa mit der Bildung neuer Kunstzentren und mit international Aufsehen erregenden Ausstellungen, die sowohl den neuen Medien wie Video, Film, Installation und Performance als auch innovativen Tendenzen wie Fluxus, Minimal Art oder Konzeptkunst zum Durchbruch verhalfen,⁸⁴ doch sie kamen im überwiegend auf «Qualität» bedachten Schweizer Pavillon in Venedig nicht oder nur verhalten zum Ausdruck. In der französischen Schweiz existierte bereits in den 1960er und 1970er Jahren in Genf und in Lausanne eine aktive Videoszene, die von René Berger, dem Lausanner Universitätsprofessor für Museologie und Kurator des Musée cantonal des Beaux-Arts (1962–1981), gefördert wurde.⁸⁵ Sie formierte sich als die «cinq mosquétaires» (René Berger) – Gérald Minkoff, Silvie und Chérif Defraoui, Muriel Olesen, Jean Otth⁸⁶ – und wurde in Venedig nur im Rahmen der bereits erwähnten Gruppen-

ausstellung von 1976 zum Thema «L'ambiente fisico»⁸⁷ präsentiert. Diese Ausstellung fand in einer Phase der allgemeinen Neuorientierung der Biennale von Venedig statt,⁸⁸ die 1968 mit den institutionskritischen Protesten und Tumulten während der 35. Ausgabe – an der Hans Aeschbacher und Fritz Glarner im Pavillon für eine solide Schweizer Präsenz sorgten – begonnen hatte. Weder die Avantgarde der deutschen noch die der französischen Schweiz⁸⁹ mit ihren neuen Kuratoren- und Galeriszenen, deren internationale Ausstrahlung von der 1970 erstmals durchgeführten Kunstmesse Art Basel verstärkt wurde, schlug sich somit in der behäbigen Ausstellungspolitik des Schweizer Pavillons nieder. Das helvetische, allerdings stark deutschschweizerisch vermittelte «Kunstwunder», das Schweizer Kunst seit den späten 1960er Jahren zum internationalen Exportschlager machte, fand in dieser Zeit jedenfalls ausserhalb des nationalen Pavillons in Venedig statt, wenn wir vom kurzen Aufleuchten dieser Szenen an der erwähnten Gruppenveranstaltung einmal absehen. René Berger, Harald Szeemann, Jean-Christophe Ammann, Martin Kunz, Bice Curiger oder Simon Lamunière erhielten nie die Gelegenheit, den Schweizer Pavillon zu kuratieren⁹⁰ – immerhin wurden Szeemann mehrmals, 1980, 1999 sowie 2001, und Curiger 2011 mit der künstlerischen Leitung der Gesamtbienale betraut. Die international ausstrahlende Genfer Konzeptkunst um John M Armleder und die von ihm mitbegründete Groupe Écart (1969), die schon in den 1970er Jahren aktiv und in der Gruppenausstellung von 1976 vertreten war,⁹¹ sollte erst rund ein Jahrzehnt später an der 42. Biennale von 1986 im Schweizer Pavillon gezeigt werden: John M Armleder (Abb. 12) stellte zusammen mit Aldo Walker aus. Gerade diese Schau steht exemplarisch für die generelle Öffnung der schweizerischen Ausstellungspolitik in Venedig hin zum aktuellen Schweizer Kunstgeschehen, das neue regionale und geschlechterspezifische Konstellationen schuf: Ab Mitte der 1980er Jahre und unter Mitwirkung des Bundesamtes für Kultur, ausgewählter Kuratoren sowie einer neuen, mit den zeitgenössischen Tendenzen gut bekannten EKK⁹² machte sich ein Wandel in der Politik des Schweizer Auftritts an der Biennale von Venedig bemerkbar – ein Prozess, der bis heute anhält.⁹³ Mit Dieter Roth (1982), John M Armleder und Aldo Walker (1986) im Pavillon, mit Markus Raetz im Pavillon und dem Tessiner Felice



12 Ansicht der Ausstellung von John M Armleder im Skulpturensaal des Schweizer Pavillons an der 42. Biennale von Venedig, 1986 (Foto: Niklaus Stauss, Zürich)

Varini in San Staë (1988) feierten nicht nur neue Kunstformen und Medien ihren Durchbruch im Rahmen des Schweizer Auftritts in Venedig, sondern es kam mit Miriam Cahn 1984 erstmals auch eine Künstlerin prominent im Pavillon zum Zug.

«La Suisse romande existe!»

Während das Tessin nach wie vor ungenügend repräsentiert ist, bespielten nach John M Armleders Auftritt andere Westschweizer Künstler die Ausstellungsplattformen zwischen 1990 und 2009, in der Regel im Duo mit Deutschschweizer KollegInnen: 1990 stellten Olivier Mosset im Pavillon (Abb. 13) und Adrian Schiess in San Staë aus, 1995 war Christian Marclay – Preisträger der Biennale von 2011 – in San Staë zu sehen (Abb. 14), das Künstlerduo Peter Fischli und David Weiss hingegen im Pavillon; 2003 erhielt mit Emmanuelle Antille erstmals eine Westschweizer Künstlerin eine Einzelausstellung im Pavillon (Abb. 15),⁹⁴ während Gerda Steiner und Jörg Lenzlinger in San Staë ihren Auftritt hatten; kuratiert von Stefan Banz bespielten 2005 Gianni Motti, Shahryar Nashat, Marco Poloni und Ingrid Wildi den Pavillon, Pipilotti Rist stellte in San Staë aus; 2009 folgten Fabrice Gygi in San Staë und Silvia Bächli im Pavillon.⁹⁵

Nachdem 2009 im Rahmen der 53. Biennale von Venedig 2009 die Ära der Kirche San Staë als Ausstellungsort zu Ende gegangen war, fand die Schweiz an der 54. Biennale eine neue Plattform im Teatro Fondamenta Nuove. Zu deren Einweihung fand die von der Künstlerin und Zürcher Les-Complices-Kuratorin Andrea Thal betreute Ausstellung «Chewing the Scenery» statt,⁹⁶ die mit einer Vielzahl von



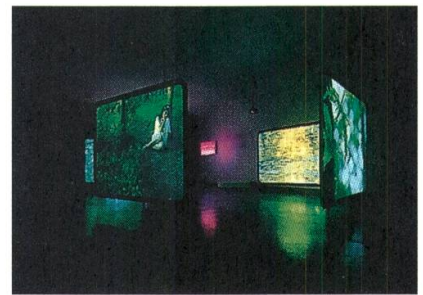
13 Ansicht der Ausstellung von Olivier Mosset im Schweizer Pavillon an der 44. Biennale von Venedig, 1990 (Foto: Giorgio Colombo, Mailand)



14 Ansicht von Christian Marclays Installation *Amplification* in der Kirche San Staë an der 46. Biennale von Venedig, 1995 (Foto: Pierre-Antoine Grisoni)

experimentell konzipierten Veranstaltungen die Kunst als Prozess und Kommunikationsform präsentierte. Das Konzept impliziert einen Bezug zu Titel und Motto der Biennale von Bice Curiger, die als erste Frau in der Geschichte der Biennale von Venedig dieses Ereignis allein verantwortete: «ILLUMInazioni» – also Kunst als Licht, als Gemeinschaft stiftendes und Nationen verbindendes Element, das zu Erkenntnis und Wissen führt und das Curiger mit Bildern von Tintoretto aus dessen Markus-Zyklus in Venedig zum Auftakt ihrer Ausstellung in die Perspektive der «longue durée» stellte. Der Begriff lässt aber auch an das Motto der letzten schweizerischen Landesausstellung, der «Expo.02», denken, das in Anlehnung an Benedict Anderson «ImagiNation» lautete.⁹⁷

Mit Curigers Biennale wurde nicht nur die Ära eines neuen zweiten Ausstellungsortes für die Schweiz eingeläutet, sondern auch eine Ära anderer Art beendet: Durch das auf Anfang 2012 in Kraft getretene Bundesgesetz über die Kulturförderung wurde die Aufgabenverteilung zwischen dem Bundesamt für Kultur (BAK) und der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia neu geregelt. Die Auftritte der Schweiz in Venedig, sowohl an der Architektur- wie an der Kunstbiennale, obliegen nicht länger dem BAK, sondern sie gehören ab 2012 in den Kompetenzbereich der Pro Helvetia.



15 Ansichten von Emmanuelle Antilles Installation *Angels Camp* im Schweizer Pavillon an der 50. Biennale von Venedig, 2003

* Als Quellen dienten die Sitzungsprotokolle der Eidgenössischen Kunstkommission (EKK) aus dem Archiv des Bundesamtes für Kultur (BAK), Bern; Nachweis in den Anmerkungen mit P (für Protokoll), Nummer der Sitzung (Ort)/Datum, Seitenzahl.

1 Zur Geschichte der Biennale von Venedig und der Dialektik von Nationalität und Internationalität siehe Enzo Di Martino, *The history of the Venice Biennale 1895–2005. Visual arts, architecture, cinema, dance, music, theatre*, Venedig: Papiro Arte, 2005; Robert Fleck, *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts* (Fundus-Bücher, 177), Hamburg: Philo Fine Arts 2009; Shearer West, «National desires and regional realities in the Venice Biennale, 1895–1914», in: *Art History*

18 (1995), Nr. 3, September, S. 404–434; Peter J. Schneemann, «Die Biennale von Venedig. Nationale Präsentation und internationaler Anspruch», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 53 (1996), S. 313–321. Zur Biennale zwischen Weltausstellung und Sezession siehe Pascal Ruedin, *Beaux-arts et représentation nationale. La participation des artistes suisses aux expositions universelles de Paris (1855–1900)* (L'atelier, 3), Bern/Berlin u. a. O.: Peter Lang, 2010, S. 366–368.

2 Siehe dazu vor allem West 1995 (wie Anm. 1) und Fleck 2009 (wie Anm. 1).

3 Die Biennale von Venedig und die weltweite Ausbreitung des Biennale-Formates nach 1989 spielen eine tragende Rolle in der

- Globalisierung des zeitgenössischen Kunstgeschehens. Zur Biennale von Venedig als internationales Ereignis sowie zur Biennale als Phänomen der heutigen globalisierten Kunst siehe *Open. Cahier on Art and the Public Domain*, Nr. 16, 2009 («The Art Biennial as a Global Phenomenon. Strategies in Neo-Political Times», Beiträge von Thierry de Duve et al.); Sabine B. Vogel, *Biennalen – Kunst im Weltformat* (edition Angewandte), Wien/New York: Springer, 2010.
- 4 Schweizer Künstler oder in der Schweiz wohnhafte wie etwa Arnold Böcklin hatten in den Biennalen vor 1920 entweder Einsitz in den Patronatskomitees der Biennale oder wurden in anderen Kontexten ausgestellt.
 - 5 Zum frühen schweizerischen Kunstbetrieb und zur kunstgeografischen Problematik siehe Dario Gamboni, *Kunstgeographie* (Ars Helvetica. Die visuelle Kultur der Schweiz, 1), Disentis: Pro Helvetia/Desertina Verlag, 1987.
 - 6 Für die kritische Lektüre dieses Beitrags und für eine Vielzahl wichtiger Anregungen danke ich Pascal Ruedin, Sion, und Mario Lüscher, Winterthur/Lausanne. Mein Dank gilt auch Andreas Münch, Regula Krähenbühl, Juerg Albrecht und Regula Fischer für Hinweise, Materialien, Diskussionen u. a. m.
 - 7 Auf der Liste «Offizielle Schweizer Teilnahmen an der Internationalen Biennale von Venedig» des Bundesamtes für Kultur (BAK), Bern – für deren Übermittlung ich Andreas Münch vom BAK herzlich danke – figurieren 40 Namen. Zwei der Verzeichneten, der Maler Pietro Chiesa und der Bildhauer Paul Burkhard, stellten allerdings in den italienischen Sälen aus, siehe *XII^a Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Ausst.-Kat. [La Biennale di Venezia, 12], 15.4.–31.10.1920, Rom/Mailand/Venedig: Bestetti & Tumminelli, 1920, S. 33 und 61. Zur Teilnahme der Schweiz an der Biennale von Venedig siehe Florens Deuchler, *Kunstbetrieb* (Ars Helvetica. Die visuelle Kultur der Schweiz, 2), Disentis: Desertina Verlag, 1987, S. 171–178; 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 Kulturgüter, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthhaus Aarau, 1.10.–13.11.1988, Baden: Lars Müller, 1988, S. 53–63; 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; Ruedin 2010 (wie Anm. 1).
 - 8 Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, 2., um ein Nachwort von Thomas Mergel erweiterte Aufl. der Neuausgabe 1991, Frankfurt a. M.: Campus, 1996.
 - 9 Schweizerisches Bundesarchiv, Bern, CH-BAR, E81, 1000/1134, Bd. 25, Az. 272, «Kunstausstellung Venedig 1920».
 - 10 Mit den alljährlichen Ankäufen der Biennale-Leitung bzw. der Stadt wurde in Venedig die Galleria Internazionale d'Arte Moderna, die städtische Sammlung moderner Kunst, im Palazzo Pesaro am Canal Grande eröffnet. Diese Sammlung gewährt einen interessanten Einblick in das Verständnis der venezianischen Entscheidungsträger von künstlerischer Moderne. Diese Moderne unterscheidet sich deutlich von jener der Sammlung Peggy Guggenheim im Palazzo Venier, die zum Kanon der klassischen Moderne und der Kunst nach 1945 avancierte.
 - 11 Dies war eine der Bedingungen der Biennale-Leitung für die Zuweisung eines zusätzlichen Ausstellungsraumes an die Schweiz, siehe CH-BAR, E81, 1000/1134, Bd. 25, Az. 272 (wie Anm. 9).
 - 12 Siehe Deuchler 1987 (wie Anm. 7); Hans-Ulrich Jost, «Das «Nötige» und das «Schöne». Voraussetzungen und Anfänge der Kunstförderung des Bundes», in: Aarau 1988 (wie Anm. 7), S. 13–24; Oskar Bächtli, «Kunstförderung: Organisationen und Institutionen», in: *Kunstschaffen 2006* (wie Anm. 7), S. 149–155; Gamboni 1987 (wie Anm. 5).
 - 13 P 110 (Bern)/6.–11.2.1920, S. 34. Von den neun Mitgliedern der EKK vertraten drei die französische Schweiz und eines das Tessin.
 - 14 Ebd.
 - 15 Zu diesem «Spagat» siehe in anderem Kontext Pascal Ruedin, *D'Edmond Bille à Kirchner*.

- Ruralité et modernité artistique en Suisse (1900–1930)*, Ausst.-Kat. Musée cantonal des beaux-arts, Sion, 18.10.2003–4.1.2004, Moudon: Acatos, 2003. Zur helvetischen Modernität siehe Pascal Ruedin, «1880–1914. Kultureller Nationalismus und internationale Moderne: Die Malerei in der Schweiz zur Zeit Hodlers», in: *Kunstschaffen* 2006 (wie Anm. 7), S. 45–58, und ders. 2010 (wie Anm. 1).
- 16 Siehe Ruedin 2006 (wie Anm. 15), insbes. S. 56.
- 17 Zu Grosso, Haacke und Cattelan siehe Fleck 2009 (wie Anm. 1).
- 18 Siehe dazu West 1995 (wie Anm. 1), S. 411–412, mit den Verkaufszahlen der ersten Biennalen – im Schnitt 40% zwischen 1895 und 1909; siehe auch Ruedin 2010 (wie Anm. 1), S. 367.
- 19 Zur Klimt-Ausstellung an der Biennale von 1910 siehe Fleck 2009 (wie Anm. 1), S. 64–79; Walter Grasskamp, «Die weisse Ausstellungswand. Zur Vorgeschichte des *white cube*», in: *Weiss*, hrsg. von Wolfgang Ullrich und Juliane Vogel, Frankfurt a. M.: Fischer, 2003, S. 29–63.
- 20 Zur Westschweizer figurativen und nonfigurativen Avantgarde siehe Stéphanie Pallini, *Entre tradition et modernisme. La Suisse romande de l'entre-deux-guerres face aux avant-gardes*, Wabern/Bern: Benteli, 2004, sowie Daniela Ball-Spiess et al. (Hrsg.), *La Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne: Editions Payot, 1986, S. 19–39.
- 21 Hans A. Lüthy, «Ein Kampf für die Verbesserung der gesellschaftlichen Stellung des Künstlers. Sigismund Righini als Kunstpolitiker», in: Aarau 1988 (wie Anm. 7), S. 65–70.
- 22 Sigismund Righini in seiner Gedächtnisrede anlässlich der Max-Buri-Ausstellung im Zürcher Kunsthaus 1915, zit. nach Lüthy 1988 (wie Anm. 21) S. 70.
- 23 Siehe *Künstlergruppen in der Schweiz 1910–1936*, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus Aarau, 15.5.–30.8.1981; Bernadette Walter, «Von der Phalanx gegen die etablierte Kunstszene zur Corporate Identity: Künstlergruppen in der Schweiz», in: *Kunstschaffen* 2006 (wie Anm. 7), S. 293–303.
- 24 Pallini 2004 (wie Anm. 20), S. 22–23; Sibylle Omlin, *Kunst aus der Schweiz. Kunstschaffen und Kunstsystem im 19. und 20. Jahrhundert*, Zürich: Pro Helvetia, 2002, S. 58. Zu Le Falot siehe Aarau 1981 (wie Anm. 23).
- 25 Dazu Pallini 2004 (wie Anm. 20), S. 23. Zur Galerie Moos siehe Paul-André Jaccard, «La Galerie Moos à Genève et Hodler. La quête d'un monopole», in: *Le marché de l'art en Suisse. Du XIX^e siècle à nos jours* (outlines, 7), hrsg. von Paul-André Jaccard und Sébastien Guex, Zürich/Lausanne: Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA), 2011, S. 75–104.
- 26 Zum weiblichen Kunstschaffen in der Schweiz und zur Beteiligung von Künstlerinnen an der Biennale von Venedig siehe Kornelia Imesch, «Der Geschlechterdiskurs im schweizerischen Kunstsystem», in: *Kunstschaffen* 2006 (wie Anm. 7), S. 361–375, hier S. 362.
- 27 Siehe Gamboni 1987 (wie Anm. 5).
- 28 Das Tessin war in der Sparte Malerei mit Edoardo Berta, Luigi Rossi und Augusto Sartori vertreten, in der Plastik mit Giuseppe Foglia und Apollonio Pessina.
- 29 Siehe *Die Erfindung der Schweiz 1848–1998. Bildentwürfe einer Nation*, Ausst.-Kat. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, 26.6.–4.10.1998; Sascha Buchbinder, *Der Wille zur Geschichte. Schweizer Nationalgeschichte um 1900 – die Werke von Wilhelm Oechsli, Johannes Dierauer und Karl Dändliker* (Diss. Universität Zürich, 2001), Zürich: Chronos, 2002.
- 30 Siehe dazu Beat Wyss, «Die echten, die alten Modernen. Fünf eidgenössische Charakterminiaturen», in: *Swiss Made. Präzision und Wahnsinn. Positionen der Schweizer Kunst von Hodler bis Hirschhorn*, hrsg. von Markus Brüderlin und Julia Wallner, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, 3.3.–24.6. und 7.7.–21.10.2007, S. 34–43.
- 31 Zu diesem «Giesskannenprinzip» siehe Menz-Vonder Mühl 1988 (wie Anm. 7).
- 32 Zur Kunst an diesen Ausstellungen siehe *Kunstszene Schweiz 1890. Künstler der Ersten nationalen Kunstausstellung im Jahr der Entstehung von Hodlers «Nacht»*, hrsg. von Sandor Kuthy, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Bern, 30.5.–24.8.1980; Paul-André Jaccard, «Turnus, Expositions nationales suisses des beaux-arts, SPSAS; SSPFSD; Expositions Nationales Suisses: listes des expositions et

- catalogues», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 43 (1986), S. 436–458, sowie Ruedin 2010 (wie Anm. 1).
- 33 P 140 (Bern)/27.–29.1. 1932, S. 3. Diese Ersatzrolle wird Perrin auch 1941 unter Giovanni Giacomettis EKK-Präsidentschaft zugeordnet, siehe P 166/12.–13.12.1941, S. 2.
- 34 Ruedin 2006 (wie Anm. 15), S. 56.
- 35 Laut P 119/6.–8.2.1924, S. 20, hielt die EKK fest: «[...] étant donné le temps trop limité dont elle dispose, la commission n'a pas la possibilité de réunir une collection d'œuvres caractéristiques représentant dignement l'effort artistique de notre pays.»
- 36 P 119/6.–8.2.1924, S. 20–21.
- 37 P 120/11.–12.7.1924, S. 9–10.
- 38 So der Sekretär des Eidgenössischen Departements des Innern, Fritz Vital, in einer Sitzung, an der auch Bundesrat Pilet-Golaz teilnahm, P 133/1.–2.2.1929, S. 3.
- 39 Zu den schweizerischen Sammlungen und zum Kunstmarkt in der Schweiz siehe die beiden Überblicksdarstellungen des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft mit weiterführender Literatur: *Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848*, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1998; Jaccard/Guex (Hrsg.) 2011 (wie Anm. 25).
- 40 Dieser erste Schweizer Pavillon wurde aufgegeben, als die Eidgenossenschaft die Gelegenheit bekam, einen in den Giardini gelegenen Bauplatz zu erwerben und darauf ein neues Ausstellungsgebäude zu errichten. Der von Bruno Giacometti entworfene Pavillon wurde 1952 eingeweiht.
- 41 Zu Chinot siehe Pallini 2004 (wie Anm. 20), S. 32.
- 42 Adolf Muschg, «Und im übrigen geht man seiner Wege», in: *Näher kann man sich nicht ferner sein. Huit Artistes Romands*, Ausst.-Kat. Stadthaus Olten, 30.8.–27.9.1987, o. S.
- 43 Ebd.
- 44 Siehe Omlin 2002 (wie Anm. 24), S. 71.
- 45 Zu den Mitgliedern der EKK siehe Urs Staub, «100 Jahre Kunstförderung des Bundes, 1888–1988. Eine Synopsis», in: Aarau 1988 (wie Anm. 7), S. 178–212; *Über Preise lässt sich reden. 100 Jahre Eidgenössischer Wettbewerb für freie Kunst, 1899–1999*, hrsg. vom Bundesamt für Kultur, Zürich: Orell Füssli, 1999.
- 46 Siehe dazu Pallini 2004 (wie Anm. 20).
- 47 P 152/24.–26.11.1937, S. 7.
- 48 Siehe Pallini 2004 (wie Anm. 20), S. 249; Paul-André Jaccard, *Auguste Sandoz (1901–1964), un peintre suisse à Paris. Du post-cubisme à la plastique pure*, Ausst.-Kat. Galerie Cour Saint-Pierre, Genf, Mai – Juni 1984, Genf: Editions du Tricorne, 1984.
- 49 An der 25. Biennale von 1950 wurden der Deutschschweizer Maler Alfred Heinrich Pellegrini und der Bildhauer Ernst Suter ausgestellt; an der 26. Biennale von 1952 Hans Fischer, Max Gubler und wiederum Jakob Probst; an der 27. Biennale von 1954 Cuno Amiet, der die Schweiz bereits 1920 und 1934 repräsentiert hatte, zusammen mit dem der Bildhauertradition des 19. Jahrhunderts verhaftet gebliebenen Carl Burckhardt, mit Paul Speck und dem Erneuerer der religiösen Kunst in der Suisse romande, Marcel Poncet.
- 50 Dies artikuliert sich auch in Ausstellungen (und Ausstellungskatalogen) bis in die jüngste Zeit. Für das Kunstschaffen des 19. Jahrhunderts bezeugt dies etwa der Ausstellungskatalog *Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat*, hrsg. von Christian Klemm, Kunsthhaus Zürich, 1998, in dem die Bedeutung der Genfer und Neuenburger Kunstszenen nicht angemessen eingeschätzt wird. Exemplarisch für diese Form der «Ausschreibung» der französisch- und italienischsprachigen Kunstszenen ist der Ausst.-Kat. Wolfsburg 2007 (wie Anm. 30), wo die immer gleichen und wenigen Künstler wie Alexandre Calame, John M Armleder, Sylvie Fleury oder Louis Soutter dem Deutschschweizer Kunstschaffen gegenüberstehen und die Gleichung Schweizer = Deutschschweizer Kunst bekräftigen. Zur Genfer Kunstszenen von der Renaissance bis heute siehe zuletzt *Artistes à Genève de 1400 à nos jours*, hrsg. von Karine Tissot, Genf: éditions notari, 2010; zur Kunst von Neuchâtel siehe Jean-Pierre Jelmini et al., *L'art neuchâtelois. Deux siècles de création*, Hauterive: Attinger, 1992.
- 51 P 144/14.–15.12.1934, S. 11.

- 52 Siehe P 184 /12.12.1947, S. 10, 11. Die Entsendung von bloss drei Kunstschaaffenden wurde offenbar von der Biennale-Leitung mit angeregt. So ist im EKK-Protokoll der 152. Sitzung vom 24./26. November 1937 festgehalten, dass man auf Wunsch der Biennale-Direktion und aus künstlerischen Erwägungen fortan einen Maler, einen Bildhauer und einen Grafiker ausstellen wolle. Die französische Schweiz wird dabei als wichtig für die letztere Gattung erachtet (P 152/24.–26.11.1937, S. 6, 7; siehe auch P 189/11.3.1949, S. 11). Eine Dreierdelegation postulierte man auch in der 157. Sitzung vom 23.–25. Oktober 1939 (P 157, S. 6), im Hinblick auf die Biennale 1940, wobei man explizit einen Bildhauer aus der Westschweiz vorschlug, hatte man doch in jenen Jahren diesen Landesteil in der Plastik vernachlässigt. Offensichtlich fruchtete die Empfehlung nicht.
- 53 So machte man sich 1949 Gedanken darüber, dass die Chancen eines Künstlers, Preisträger der Biennale zu werden, zu erhöhen wären, indem man z. B. auf die traditionelle Trias verzichtete; auch das allgemeine Interesse für abstrakte Kunst, das den Kunstbetrieb neuerdings dominiere, wird erwähnt, siehe P 189/11.3.1949, S. 12.
- 54 Siehe P 190/20.5.1949, S. 14–15: Ein Mitglied spricht sich für mehr Mut und Kompromisslosigkeit in der Auswahl der Künstler aus (Einzelausstellung, aktuelle Kunst), was Bundesrat Etter, der an dieser Sitzung teilnahm, konterte mit: «Ein «peintre helvétique» ist der, der in seiner Art etwas Ganzes macht.» (Ebd., S. 16.)
- 55 Siehe Jochen Hesse, *Bernhard Luginbühl. Werkkatalog der Plastiken, 1942–2002* (Œuvrekataloge Schweizer Künstler, 21), Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2003.
- 56 Hans Aeschbacher (Jg. 1906), Walter Bodmer (Jg. 1903), Serge Brignoni (Jg. 1903), Johannes Burla (Jg. 1922), André Gigon (Jg. 1924), Hansjörg Gisiger (Jg. 1919), Eugen Häfelfinger (Jg. 1898), Walter Linck (Jg. 1903), Bernhard Luginbühl (Jg. 1929), René Monney (Jg. 1919), Robert Müller (Jg. 1920), Antoine Poncet (Jg. 1928), Léon Prébandier (Jg. 1921), André Ramseyer (Jg. 1914), Erwin Rehmann (Jg. 1921), Sophie Taeuber-Arp (Jg. 1889; Retrospektive), Louis Léon Weber (Jg. 1891).
- 57 Allerdings war die Künstlerin nicht unumstritten. So hatte sich Ernst Morgenthaler, der die EKK von 1951 bis 1953 präsidierte, gegen Taeuber-Arp ausgesprochen, die er als «typisches Beispiel für eine gute Kunstgewerblerin» bezeichnete, «die als grosse Künstlerin «aufgezogen» werde.» P 197/23.11.1951, S. 7–8, zit. nach Ursprung 2006 (wie Anm. 7), Anm. 17, S. 163.
- 58 Allerdings zuerst noch ablehnend: So hält man ihn für die Plastik-Ausstellung nicht geeignet, da zu sehr von Paul Bodmer inspiriert, siehe Protokoll einer Ausschusssitzung der EKK, 29.2.1956, S. 2.
- 59 Die Biennale-Leitung in São Paulo liess über das Konsulat die EKK unter dem Präsidium von Morgenthaler wissen: «Si la Suisse ne se fait représenter que par des œuvres représentant les tendances les plus jeunes de l'art moderne, nous lui réserverons l'espace correspondant à 40 tableaux [...]» Die EKK war sich also bewusst, dass São Paulo eine Plattform für die «jüngsten» Richtungen darstellte, vor allem für die «abstrakte und surrealistische Kunst», und dass traditionsgebundene Positionen weniger interessierten. Es wird vorgeschlagen, die Künstlervereinigung «Allianz» mit dem Aufbau der Schweizer Sektion zu beauftragen, ein Vorschlag, der nicht mehrheitsfähig wurde; P 195/31.5.1951, S. 2–3.
- 60 Erni wurde in den 1950er Jahren aus politischen Gründen ausgegrenzt, war dann aber 1969–1975 Mitglied der EKK.
- 61 Siehe P 216/11.–12.10.1957, S. 5, wo man diese Ausstellung zur ungegenständlichen Malerei beschliesst, da die Plastik-Biennale von 1956, die man gemeinsam besucht hatte, so erfolgreich gewesen sei. Auch nimmt man hier Bezug auf die Neuenburger Ausstellung von 1957 (siehe Anm. 62). Im selben Sinne P 217/20.11.1957, S. 2.
- 62 Die Ausstellung wurde, in jeweils leicht veränderter Form, in Neuenburg, Winterthur und Berlin gezeigt: *Peinture abstraite en Suisse*, Texte von Marcel Joray und Georg Schmidt, Ausst.-Kat. Musée des Beaux-arts, Neuenburg, 15.9.–18.11.1957; *Ungegen-*

- ständliche Malerei in der Schweiz*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur, 18.1.–9.3.1958; *Ungegenständliche Maler in der Schweiz*, Ausst.-Kat. Kongresshalle Berlin, 2.–27.4.1958. Für die Suisse romande war insbesondere die umfassendere Neuenburger Ausstellung wichtig. Zu diesen Ausstellungen und ihrer konzeptuellen Gewichtung siehe Pascal Ruedin, «Heiss – kalt – warm: Die erste Ausstellung abstrakter Schweizer Malerei (Neuenburg, Winterthur, Berlin 1957/58)», in: *Explosions lyriques. La peinture abstraite en Suisse*, hrsg. unter der Leitung von Pascal Ruedin, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wallis, Sitten, 14.11.2009–11.4.2010, Bern: Benteli, 2009, S. 104–119.
- 63 Siehe Sitten 2009–2010 (wie Anm. 62), insbes. den Einleitungstext von Pascal Ruedin, «Abstrakte expressive Malerei in der Schweiz. Bilanzen und Perspektiven», S. 10–37.
- 64 Dies war möglich aufgrund einer Sonderregelung: Laut Entscheid und entsprechender Mitteilung des EKK-Präsidenten Hans Stocker ans Departement konnten für Gruppenausstellungen auch Kommissionsmitglieder berücksichtigt werden, P 218/20.–23.1.1958, S. 4; siehe dazu auch P 217/20.11.1957, S. 3.
- 65 Carola Giedion-Welcker, *Schriften 1926–1971. Stationen zu einem Zeitbild*, hrsg. von Reinhold Hohl, Köln: DuMont Schauberg, 1973, S. 326.
- 66 Siehe Staub 1988 (wie Anm. 45).
- 67 Erst 1984 wird zusammen mit Anselm Stalder eine Künstlerin, Miriam Cahn, prominent ausgestellt; siehe Imesch 2006 (wie Anm. 26).
- 68 Siehe hierzu Gamboni 1987 (wie Anm. 5).
- 69 Die EKK diskutierte nun auch Teilnahmen an Biennalen wie der von Dakar oder an der Triennale von New Dehli bzw. traf die Auswahl für derartige Veranstaltungen, siehe P 390/2.2.1994.
- 70 Zum Nachvollzug dieser Zäsur über Ausstellungen nach 1989 siehe «Room of Histories. Eine Dokumentation», in: *The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989*, Ausst.-Kat. ZKM, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, 17.9.2011–5.2.2012, S. 9–19, und *The global contemporary and the rise of new art worlds*, hrsg. von Hans Belting et al., Cambridge, Mass.: MIT Press, 2013.
- 71 Mit Mitgliedern wie John M Armleder, Silvie Defraoui, Pierre Keller, Chantal Prod'Hom und anderen.
- 72 Mit damaligen Kuratoren wie Edmond Charrière in La Chaux-de-Fonds, Bernard Fibicher in Sion und Erika Billeter in Lausanne, die 1981 am Musée des cantonal des Beaux-Arts die Nachfolge von René Berger angetreten hatte.
- 73 Siehe P 436/30.8.2000, S. 3.
- 74 Persönlichkeit und Wirken Baud-Bovys sind bis heute nicht aufgearbeitet.
- 75 P 139/21.12.1931, S. 4. Dies wurde, wie erwähnt, nicht ausnahmslos eingehalten; es gab auch Fälle, in denen den EKK-Mitgliedern nahestehende Personen berücksichtigt wurden.
- 76 Siehe z. B. P 166/12.–13.12.1941 oder P 198/16.–18.1.1952, S. 10.
- 77 Zu Remo Rossi siehe Veronica Provenzale, «Der Künstlerkreis. Einige Protagonisten der abstrakten Kunst im Tessin zwischen 1950 und 1970», in: Sitten 2009–2010 (wie Anm. 62), S. 216–227, hier S. 221–222.
- 78 Siehe dazu z. B. P 226 (Bern)/18.1.1960, wo eine derartige Beschränkung der Amtsdauer von EKK-Mitgliedern durch den Bundesrat erwähnt wird.
- 79 Siehe dazu das Protokoll einer Ausschußsitzung der EKK vom 23. Mai 1959, S. 5: Die Rede kam auf den Inhalt eines offenen Briefes von Aldo Patocchi, den dieser «im Februar des Jahres in der Tessiner Presse an Herrn Rossi in seiner Eigenschaft als Tessiner und Vizepräsident der Kunstkommission gerichtet» habe: «Patocchi wünscht eine stärkere Berücksichtigung der Tessiner Künstler bei der Beschickung der Biennale.» Dabei wurde aus dem Brief zitiert: «Venezia che è stata per moltissimo tempo la platea di lancio ... di molti artisti ticinesi, oggi, ai Ticinesi, con tanto di padiglione svizzero, è finestra quasi sempre chiusa.» Dem Protokoll zufolge wurde das Schreiben allerdings nicht weiter diskutiert. Der Brief wurde publiziert im *Corriere del Ticino*, 23.2.1959; der Zeitungsausschnitt findet sich mit drei darauf bezogenen schriftlichen Zeugnissen im Schweizerischen Bundesarchiv, Bern, CH-BAR, E3001B, 1978/31, Bd. 157, Az. 10.1.11.3, «Biennale Venedig 1960», 1957–1959.

- 80 So Max Altorfer, Chef der Sektion Kunst- und Denkmalpflege, in Bezug auf die Auswahl der Künstler für die 35. Biennale Venedig 1970, P 259/31.10.1969, S. 6.
- 81 Siehe P 345 (Bern)/28.8.1987, S. 7–8, mit der Diskussion von grundsätzlichen Fragen zur Biennale Venedig und der Erörterung der Forderung aus politischen Kreisen des Tessins, die Schweiz an der Biennale von 1988 von Tessiner Künstlern vertreten zu lassen. Dabei schildert Mario Botta seinen Kollegen in der Kommission die schwierige Situation für Kunst und Kultur im Tessin. Man bekennt sich zwar zum aktuellen Kunstschaffen (S. 8) und hat Verständnis für die Situation im Tessin, will die Auswahl jedoch nicht von der Politik bestimmen lassen (S. 7). Diese Auseinandersetzung trug allerdings insofern Früchte, als für San Staë zwei Künstler aus dem Tessin gewählt wurden, Felice Varini und Niele Toroni (P 346/5.10.1987, S. 4), von denen schliesslich nur Felice Varini ausstellte.
- 82 Siehe z. B. die Ausstellung *Schweizer Museen sammeln aktuelle Schweizer Kunst / Musées suisses collectionnent l'art actuel en Suisse*, Ausst.-Kat. Kunsthhaus Zürich, 15.2.–7.4. 1980; Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 25.4.–15.6.1980, in der die Ankäufe der Kunstmuseen von Aarau, Basel, Bern, Chur, Genf, Lausanne, Lugano, Luzern, St. Gallen, Solothurn, Winterthur und Zürich berücksichtigt wurden. Zu den am häufigsten angekauften und ausgestellten Künstlern, die mit ihren Werken den damaligen dominanten Kunstdiskurs repräsentierten, gehörten mit Franz Eggenschwiler, Rolf Iseli, Urs Lüthi, Markus Raetz und Dieter Roth nur männliche Kunstschafter aus der deutschsprachigen Schweiz.
- 83 Siehe dazu Fleck (wie Anm. 1), S. 144–160.
- 84 Siehe dazu zusammenfassend Kornelia Imesch, «Der Geschlechterdiskurs als «Nebenwiderspruch» im schweizerischen Kunstbetrieb nach 1970», in: *Inscriptions / Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies – Histoire de l'art et études genre – Art History and Gender Studies* (Kunstgeschichten der Gegenwart, 8), hrsg. von Kornelia Imesch et al., Bern/Berlin u. a.: Peter Lang, 2008, S. 107–130.
- 85 Berger hatte sein Fach insofern revolutioniert, als er schon in den 1960er Jahren an der Universität Lausanne einen Workshop zur Videokunst und eine Vorlesung zu «Esthétique et mass média: la télévision» hielt. Die durch ihn lancierten Impulse haben sich bis heute in der transdisziplinären Ausrichtung der Universität Lausanne gehalten. Zu Berger siehe René Berger. *Un homme de parole*, hrsg. von Jacques Monnier-Raball, Vevey: Ed. du Cadratin/Lausanne: Iderive, 2011.
- 86 Zu diesen Szenen siehe Irene Schubiger et al. (Hrsg.), *Schweizer Videokunst der 1970er und 1980er Jahre. Eine Rekonstruktion*, Zürich: JRP/Ringier, 2009, S. 141; Omlin 2002 (wie Anm. 24), S. 108; Martin Kunz (Hrsg.), *Schweizer Kunst '70–'80: Regionalismus / Internationalismus, Bilanz einer neuen Haltung in der Schweizer Kunst der 70er Jahre am Beispiel von 30 Künstlern*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern, 31.1.–22.3.1981, sowie die Masterarbeit von Michela Simona zu dem ebenfalls der Gruppe angehörenden René Bauermeister (*René Bauermeister. Portrait d'un artiste et de son œuvre vidéo-graphique*, Masterarbeit Universität Lausanne, 2012). Silvie Defraoui sollte später Mitglied der EKK werden. Video-Kunst, Performance und audiovisuelle künstlerische Arbeiten wurden 1982 für die Biennale von Paris vorgeschlagen, siehe Aktennotiz der Sitzung der EKK vom 19. Januar 1982 in Zürich, S. 1. In Venedig hielten die neuen Ausdrucksformen mit Dieter Roths multimedialer Bespielung des Schweizer Pavillons ebenfalls 1982 Einzug. Zur staatlichen Förderung von Videokunst und Fotografie siehe Johann[es] Gfeller, «Fotografie statt Kunst. Die Förderung von Fotografie und Video im Spannungsfeld von freier und angewandter Kunst», in: Aarau 1988 (wie Anm. 7), S. 151–161.
- 87 An dieser Gruppenausstellung mitgewirkt hatten aus der französischen Schweiz Chérif und Silvie Défraoui, Philippe Deléglise, Patricia Plattner sowie Georg Rehsteiner und aus Genf John M Armleder, Dougal, Carlos Garcia, Patrick Lucchini, Gérald Minkoff, Muriel Olesen und Claude Rychner, die zum Teil damals Mitglieder der Groupe Écart waren.

- 88 So wurde auch ein *Convegno internazionale sulla nuova Biennale* (30.5.–1.6.1975) in Venedig veranstaltet, über den Willy Rotzler die EKK-Mitglieder in einem ausführlichen Schreiben vom 12.6.1975 informierte. Diese Veranstaltung wurde als Lunapark titulierte, siehe P 279 (Biel)/16.6.1975, S. 3.
- 89 In diesem Zusammenhang sind auch die von René Berger gegründeten oder mitbegründeten Initiativen wie die Bewegung «Pour l'art» und der «Salon international de Galeries-Pilotes» in Lausanne zu nennen oder Bergers Aktivitäten innerhalb des «Video Festival international de Locarno».
- 90 Hans Ulrich Obrist war immerhin einmal als Kurator des Schweizer Pavillons vorgeesehen.
- 91 Zur Geschichte der Künstlergruppe siehe *L'irrésolution commune d'un engagement équivoque. Écart, Genève 1969–1982*, hrsg. von Lionel Bovier et al., Ausst.-Kat. Musée d'art moderne et contemporain, Genf, 28.10.1997–19.1.1998; Cabinet des estampes, Genf, 28.10.–21.12.1997. Zur vielfältigen Genfer Kunstszenen siehe zuletzt Tissot (Hrsg.) 2010 (wie Anm. 50).
- 92 Dies zeigt sich deutlich an den Künstlerorschlägen, die die EKK-Mitglieder ab den 1980er Jahren vorbringen; man legt nun Gewicht auf die Vermittlung, die Betreuung der Künstler vor Ort und die Medienarbeit, die jetzt explizit zum Thema wird.
- 93 Allerdings war es bis zur letzten Biennale 2011 stets nur die EKK, die die KünstlerInnen auswählte. Die Vertreter des BAK (Cäsar Menz, sein Nachfolger Urs Staub sowie ab 2003 zudem Andreas Münch) nahmen an den Diskussionen, die zur Auswahl der Kunstschaffenden führen, zwar teil, hatten aber kein Stimmrecht in der Kommission. Mit dem Übergang dieses Dossiers vom BAK an die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia im Jahr 2012 hat die EKK ihre Funktion als Biennale-Jury nicht länger.
- 94 Das Gefälle zwischen den Kulturregionen ist auch im Bereich der KünstlerInnen fassbar: Der prominenten Präsentation einer Künstlerin aus der französischsprachigen Schweiz oder dem Tessin in Venedig gingen Deutschschweizer Auftritte voran: Sophie Taeuber-Arp in einer Retrospektive von 1956 und Miriam Cahn in einem Zweierauftritt von 1984. Zu Emmanuelle Antille und ihrem feministischen Ansatz erscheint demnächst eine Publikation von Melissa Rérat, «*They're not victims of this video!*» *Quand trois vidéastes suisses lèvent le masque féminin: Emmanuelle Antille, Elodie Pong, Pippilotti Rist* (in Vorbereitung).
- 95 Siehe dazu die Ausstellungskataloge: *John M Armleder. Exposition Biennale de Venise 1986, Pavillon Suisse*, Text von Bernhard Bürgi [La Biennale di Venezia, 42], 29.6.–28.9.1986; *Olivier Mosset*, Text von Jean Baudrillard [La Biennale di Venezia, 44], 27.5.–30.9.1990, Baden: Lars Müller, 1990; *Christian Marclay. Amplification. Biennale di Venezia 1995, Svizzera. Chiesa di San Stae*, Text von Russell Ferguson [La Biennale di Venezia, 46], 11.6.–15.10.1995; Stefan Banz (Hrsg.), *Shadows Collide With People. Gianni Motti, Shahryar Nashat, Marco Poloni, Ingrid Wildi* [La Biennale di Venezia, 51], 12.6.–6.11.2005, Zürich: Edition Fink, 2005.
- 96 *Chewing the Scenery*, 3 Bde., Ausst.-Kat. des Schweizer Beitrags im Teatro Fondamenta Nuove [La Biennale di Venezia, 54], 1.6.–2.10.2011, Zürich: Edition Fink, 2011. Andrea Thal (Kuratorin), Pauline Boudry/Renate Lorenz, Tim Zulauf/KMUProduktionen, Uriel Orlow (Publikation/Veranstaltung), Raphael Cuomo/Maria Iorio (Publikation/Veranstaltung); Eran Schaerf (Publikation/Veranstaltung). Siehe dazu P 504/23.–26.2.2011 und P 505/1.4.2011.
- 97 Anderson 1996 (wie Anm. 8). Siehe *LIV^a Esposizione Internazionale d'Arte. ILLUMINAZIONI*, hrsg. von Bice Curiger und Giovanni Carmine, Ausst.-Kat. [La Biennale di Venezia, 54], 4.6.–27.11.2011, Venedig: Marsilio, 2011. Zum Begriff der «ImagiNation» vor 2002 siehe: Philipp Sarasin et al., «ImagiNation. Eine Einleitung», in: Zürich 1998 (wie Anm. 29), S. 18–31.