

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

Artikel: Die Biennale Venedig : Königsdisziplin der bundesstaatlichen Kunstförderung? : Kunstpolitische Entscheidungen der Schweiz seit den 1980er Jahren
Autor: Keller, Patrizia
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-872134>

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: 06.04.2026

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

Patrizia Keller

Die Biennale Venedig – Königsdisziplin der bundesstaatlichen Kunstförderung?

Kunstpoltische Entscheidungen der Schweiz seit den 1980er Jahren

«ILLUMInazioni» – so der von Bice Curiger gewählte Titel für die Kunstbiennale Venedig 2011 – ist eine eigentliche Hommage an das historische Konzept der Länderrepräsentation in Venedig. Die Netzwerke der Kunst agieren heute überstaatlich, global, und so scheint die Präsentationsform der Venedig-Biennale der internationalisierten Kunstwelt nicht unbedingt mehr zu entsprechen. Doch war die Zahl der teilnehmenden Nationen noch nie so gross wie in ihrer letzten Ausgabe von 2011: 30 Länder präsentierten ihre Beiträge in den Giardini, die übrigen 59 fanden Platz im Arsenal oder an anderen Orten der Stadt. Erstmals wurde mit Bice Curiger eine Frau allein zur künstlerischen Leiterin ernannt, nach Harald Szeemann wiederum eine Persönlichkeit aus der Schweiz. Die 54. Biennale von Venedig markiert auch einen Wendepunkt in der Geschichte der Schweizer Beteiligung: Zum letzten Mal bestimmte das Bundesamt für Kultur (BAK) bzw. die Eidgenössische Kunstkommission (EKK) deren Beschickung, ab 2012 zeichnet die Kulturstiftung Pro Helvetia für den Schweizer Auftritt an der Kunst- ebenso wie an der Architekturbiennale Venedig verantwortlich.

Gerade für die Schweiz – wo keine internationalen Turnus-Ausstellungen stattfinden – ist die Biennale von Venedig als Ort der künstlerischen Repräsentation und Selbstdarstellung im internationalen Vergleich besonders wichtig.¹ Deren Beschiebung darf daher als eigentliche «Königsdisziplin» der bundesstaatlichen Kunstförderung verstanden werden. Sie ist Schaufenster für die offizielle, vom Bund unterstützte und im Ausland propagierte Schweizer Kunst, die dementsprechend als «gute» Kunst deklariert wird. Dem Modell der im 19. Jahrhundert entstandenen Weltausstellungen nachempfunden, erinnert die Veranstaltung auch an die Olympischen Spiele, vollzieht sich doch hier der alle zwei Jahre stattfindende, friedliche Wettstreit der Nationen im Bereich der bildenden Kunst, bei dem jedes Land bemüht ist, sein Bestes zu zeigen. Mit der Verleihung von Preisen, unter anderem dem Goldenen Löwen für den besten Länderpavillon, gleicht die Biennale durchaus einer «Leistungsschau», an welcher der «nationale Entwicklungsstand» demonstriert wird.²

staaten gegründet, was auf ein Spannungsverhältnis hindeutet. Und obwohl es in den Giardini schon lange keinen Platz mehr für neue Pavillons gibt, möchte fast jeder Teilnehmerstaat mit einem eigenen Bau in Venedig vertreten sein. Überdies sind die überlieferten, vom Westen geprägten Hierarchien im internationalen Kunstgeschehen in Auflösung begriffen, weshalb seit der ersten Hälfte der 2000er Jahre auch Länder aus Lateinamerika, Ost- und Südosteuropa sowie Südostasien eine Rolle zu spielen beginnen.⁷ 2007 gab es zum ersten Mal einen afrikanischen Pavillon, und die erstmalige Teilnahme der Arabischen Emirate 2009 konnte als grosser Erfolg verbucht werden.

Heute verteilt sich die Biennale von Venedig über die gesamte Stadt und wird von Sonderausstellungen, zahlreichen Veranstaltungen und Rahmenprogrammen begleitet. Der für Kunstmessen typische «Event-Charakter»⁸ ist also auch hier zu beobachten. Parallel zur Globalisierung der Biennale Venedig hat sich auch ihr Ausstellungsformat weltweit verbreitet. Mittlerweile werden um die 150 Biennalen für zeitgenössische bildende Kunst gezählt,⁹ ein Boom, der sich nach Oliver Marchart zu einem guten Teil aus der Korrespondenz von Globalität und Lokalität, d. h. «von einem globalisierten Kunstfeld mit dem lokalen Stadt- bzw. Standortmarketing» erklären lässt.¹⁰ Doch was zeichnet die Biennale Venedig, trotz ihres oft als anachronistisch diskreditierten Konzepts, heute noch aus? Über die «ökonomische Wertschöpfung vor Ort hinaus» ist die Politik des Nationalstaates von zentraler Bedeutung: «So trägt die Politik der Biennialisierung nicht zuletzt zur Konstruktion lokaler, nationaler und kontinentaler Identität bei.»¹¹ Gerade für die Kunstschaffenden ausserhalb des europäischen und nordamerikanischen Einflussbereichs bieten die neu entstandenen Biennalen eine Möglichkeit, sich gleichberechtigt auf der internationalen Plattform der Gegenwartskunst zu etablieren.

Die offizielle Schweiz und die Biennale Venedig – Dilemma der staatlichen Repräsentation?

Das Modell der Venedig-Biennale verschränkt nationale und internationale Strukturen der Kunst und verweist auf die komplexe Durchdringung von Nation, Politik und Kunst im Repräsentationsanspruch eines Staates.¹² Der Auftritt der offiziellen Schweiz in Venedig gibt Aufschluss über ihre politische Kultur, unter anderem spiegelt sich darin die Charakteristik ihrer föderalistischen Struktur. Davon zeugt beispielsweise der von Bruno Giacometti 1952 erbaute Schweizer Pavillon, dessen Gliederung für die gleichzeitige Ausstellung mehrerer Künstler konzipiert ist und dadurch der demokratischen Verfasstheit des Landes Ausdruck gibt. Der Aspekt des Föderalismus offenbart sich auch bei den Entscheidungsprozessen, deren

Instanz nicht ein einzelner Kurator, sondern das mehrköpfige Gremium der EKK ist. Die Entsendung an Biennalen versteht sich als prestigeträchtiges Mittel der bundesstaatlichen Kunstförderung und als Paradebeispiel für Individualförderung. In der Frühphase einer künstlerischen Karriere besitzt neben der Auszeichnung mit Preisen die Berufung für eine internationale Ausstellung zentrale Bedeutung: «Ziel aller Anstrengungen ist eine nachhaltige Wirksamkeit, die hinsichtlich der Einzelförderung als mehrstufige «Karriereförderung» gelten darf. «Mehrstufig» soll heissen, dass den herausragend begabten Schweizer Kunst- und Designschaffenden auf verschiedenen Ebenen und zu unterschiedlichen Zeitpunkten ihrer Karriere Förderinstrumente zur Seite gestellt werden, welche ihnen ein Weiterkommen, wenn möglich gar den Sprung auf internationales Parkett erleichtern. [...] Ist die Basis für eine internationale Karriere einmal vorhanden, kann die oberste Stufe der Förderung greifen: die offizielle Entsendung an die grossen internationalen Ausstellungen wie die Kunstbiennalen von Venedig und São Paulo [...]. Kein Geldpreis bewirkt soviel für die Karriere von Kunstschaffenden wie der gelungene Auftritt an einem dieser Grossanlässe.»¹³ In der steten Debatte um die wirkungsvollsten Fördermassnahmen vertreten viele Kunstschaffende die Meinung, dass ihnen die Möglichkeit zu einer Ausstellung mehr dient als ein Preis oder ein Stipendium. Bereits 1978 forderte Bice Curiger: «Kunstförderung darf keinesfalls weiterhin vor allem über die Stipendienausschüttung geschehen. [...] Vor allem sollen unkonventionelle Ausstellungsmöglichkeiten gefunden werden [...].»¹⁴

In der Geschichte der Schweizer Beteiligung an der Biennale von Venedig zeigen sich Staat und Kunst als zwei Gegenpole, die in einem komplexen Verhältnis zueinander stehen. Die bis 2011 für die Beschickung der Biennale Venedig zuständige EKK ist – wie das ihm übergeordnete BAK – dem Eidgenössischen Departement des Inneren (EDI) unterstellt.¹⁵ Diese Unterordnung unter die Politik zwingen die Kommission und das BAK zu einem Balanceakt – nicht nur den kulturpolitischen Vorstellungen ihrer Mitglieder muss Genüge geleistet werden, sondern auch den Erwartungen der nationalen und internationalen Kunstwelt, der Öffentlichkeit und der eidgenössischen Politik, die zugleich den Anspruch internationaler Aufmerksamkeit stellt. Bei einer solchen Ausgangslage drängen sich Kompromisse unvermeidbar auf, was die Entscheide der Kommission für die Schweizer Beteiligung an der Biennale Venedig in ihrer Gesamtheit verdeutlichen.¹⁶ Eine weitere Schwierigkeit besteht darin, dass der bundesstaatlichen Kulturförderung das Subsidiaritätsprinzip zugrunde liegt: Es fehlt diesbezüglich eine eigentliche Legitimation des Staates, zugleich ist dieser jedoch die einzige Instanz, welche die Funktion der künstlerischen Repräsentation übernehmen kann.

Bis in die 1980er Jahre gestalteten demokratische Erwägungen, die nach einer angemessenen Berücksichtigung der einzelnen Sprachregionen fragten, eine Konsensfindung schwierig. Dieser Umstand sowie die Skepsis gegenüber der Förderung überragender Persönlichkeiten verhinderten oft Innovationen. Die Kommission legte Wert auf Sicherheit, vermied es, aufzufallen und ein Risiko einzugehen. Während sie die jungen, hoffnungsvollen Künstlerpositionen nach São Paulo schickte, setzte sie in Venedig stattdessen auf Bewährtes. Stets suchte sie den Konsens zwischen den Erwartungen der Biennale und der Kunstwelt, den verschiedenen Landesteilen und den Präferenzen der Kommissionsmitglieder. Immer wieder befasste sich die EKK mit denselben Problemen; die häufigste und insofern bedeutendste Debatte betraf die Frage nach traditionellen oder avantgardistischen Beiträgen, wobei vor allem auf erste Foto- und Videoarbeiten generell sehr zurückhaltend reagiert wurde. Die besonders in den 1970er Jahren herrschende Diskrepanz zwischen der internationalen Anerkennung der Schweizer Kunst und den hierzulande geförderten bzw. an der Biennale Venedig vertretenen Kunstschaaffenden vergrösserte sich zunehmend. Gerade zu jener Zeit bestimmte zudem die personelle Zusammensetzung der EKK die öffentliche Kunstförderung und damit die künstlerische Präsenz der Schweiz in Venedig ganz erheblich. Vor allem der Bildhauer Remo Rossi, der von 1948 bis 1979 Mitglied der EKK war, prägte die staatliche Kunstförderung wesentlich mit. 1976 konstatierte Fritz Billeter: «[...] der Tessiner Remo Rossi, der schon seit ›urdenklichen Zeiten‹ an seiner Präsidentenwürde festhält, hat sich verbraucht, [...] und [ist] im übrigen, in der ›klassischen Moderne‹ befangen, nicht imstande, Werke neuester Kunsttendenzen zu beurteilen.»¹⁷ Weiter prangerte er auch die «Geheimpolitik» und Einflussnahme auf die Kommission an: «Die Eidgenössische Kunstkommission tagt hinter verschlossenen Türen. [...] Eine solche Geheimpolitik wird vor allem von Max Altorfer, dem Direktor des Eidgenössischen Amtes für kulturelle Angelegenheiten, gewünscht. [...] Unter Bundesrat Tschudi war Max Altorfer der eigentliche ›Königsmacher‹. Jetzt vernimmt man, dass Bundesrat Hans Hürlimann sich persönlich um die teilweise Erneuerung des Gremiums gekümmert hat. Dabei empfinde ich es als besonders störend, dass von einer Art Mitsprache oder Vorschlagsrecht der schweizerischen Künstlerschaft nicht die Rede sein kann.»¹⁸ Die Beiträge in Venedig waren in künstlerischer Hinsicht eher durchschnittlich und wurden in der Öffentlichkeit wenig beachtet. Zur selben Zeit lieferten im Inland die Ausstellungen einer neuen Generation von Kuratoren wie Harald Szeemann in Bern und Jean-Christophe Ammann in Luzern wichtige – von der offiziellen Schweiz jedoch nicht aufgenommene – Impulse. Und bei den Schweizer Kunstschaaffenden entwickelte sich, motiviert durch die

gesellschaftlichen Veränderungen um 1968, ein starkes Interesse an der kritischen Betrachtung gesellschaftlicher, ökonomischer und politischer Zusammenhänge sowie an der Formulierung radikaler Gesten.

Umbruch bei der Beschickungspolitik in den 1980er Jahren

Der Kulturboom der 1970er Jahre führte zu einer zunehmenden Verdichtung innerhalb des Kunstfeldes. Dies zeigte sich einerseits auf der Ebene des Kunstbetriebs an den Neugründungen von Museen, Galerien oder Künstlerkollektiven sowie der wachsenden Zahl von Stiftungen; andererseits offenbarte sich dieser Wandel aber auch in der Kunst selbst. Kunstschaffende beschränkten sich nicht mehr auf eine Ausdrucksform, auf ein einziges Medium, und sie entfalteten ihre Aktivität zunehmend auch auf anderen Gebieten, so wurden sie oft selbst als Kuratoren tätig. Mit Beginn der 1980er Jahre genügte Schweizer Kunst mehr und mehr auch internationalen Kriterien. Die wachsende öffentliche Präsenz durch gesteigerte Ausstellungs- und Promotionstätigkeit ermöglichte den Schweizer Kunstschaffenden, sich auf dem internationalen Markt zu etablieren. Es begann eine Periode der Konvergenz von künstlerischem Selbstbewusstsein und Markterfolg. Die Positionierung im globalen Kontext manifestierte sich auch auf historisch-politischer Ebene. Durch die gesellschaftlichen Umwälzungen im Zuge der anarchistischen Jugendunruhen von 1980 sahen sich die Künstler hierzulande erstmals in den Kontext einer internationalen Bewegung eingebunden.¹⁹ Die von Bice Curiger 1980 organisierte Ausstellung «Saus und Braus. Stadtkunst» in der Städtischen Galerie zum Strauhof in Zürich beispielsweise machte auf eine in der Schweiz vorhandene urbane Sub- und Popkultur aufmerksam. Im Unterschied zur konsumkritischen Haltung der 1960er und 1970er Jahre bezogen sich die Kunstschaffenden nun in ihren Werken in subtiler Weise auf die Massenkultur.

Für die Biennale Venedig 1980 hatten die Länderkommissäre entschieden, auf eine «Retrospektive der Stars»²⁰ zu verzichten. Zu der Hauptausstellung und den nationalen Präsentationen wurde erstmals eine offene Plattform, «Aperto 80», in den Magazzini del Sale veranstaltet. Initiiert hatte diese eigens kuratierte Überblicksausstellung jüngster Kunst der Schweizer Ausstellungsmacher Harald Szeemann, der in die Kommission für die internationalen Ausstellungen der Biennale berufen worden war. Mit der Präsentation junger Positionen holten Szeemann und seine Mitkuratoren den Zeitgeist in die Biennale zurück, zeugten doch die ausgestellten Werke von dem in der Gegenwartskunst stattfindenden historischen Umbruch und dem Paradigmenwechsel hin zur Postmoderne. Damit schien die Biennale von Venedig ihre seit 1968 schwindende Bedeutung unter den Kunstaus-

stellungen wiederzuerlangen.²¹ Auch innerhalb der EKK war deren sinkender Stellenwert bemerkt worden: «Ein an der Biennale ausgezeichnete Künstler war jeweils fürs Leben konsekriert. Das ist heute nicht mehr so.»²² Mit der Organisation der «documenta 5» in Kassel 1972 hatte Harald Szeemann einen neuen Typus für die Ausstellung zeitgenössischer Kunst geschaffen, der fortan als Modell für Grossausstellungen diente. Mit der Abteilung «Aperto» begann sich diesem auch die Biennale Venedig anzugleichen und avancierte dadurch zu einer ausgezeichneten Plattform, wo Verbindungen geknüpft werden konnten. Mit den jungen, bereits international gehandelten Künstlern fand sich nun auch der Kunstmarkt in Gestalt von Galerien ein, die den Transport und die Reisespesen übernahmen.²³

Vor diesem Hintergrund und angesichts des zunehmenden internationalen Interesses an Schweizer Kunst drängte sich ein Umdenken innerhalb der Beschickungspolitik der offiziellen Schweiz für die Biennale Venedig auf. So zeichnete sich bei der EKK ein Bestreben nach einem neuen Konzept und mehr Professionalität ab. Dem allgemeinen Expansionstrend der Biennale folgend, wurde anlässlich der Schau von 1980 erwogen, erstmals die von der Schweiz renovierte Kirche San Staë am Canal Grande als zusätzlichen Ausstellungsort zu nutzen. Aus organisatorischen Gründen liess man diesen Plan aber wieder fallen. Während in den 1950er bis 1970er Jahren vorwiegend Künstler der älteren Generation zum Zug gekommen waren, interessierte ab den 1980er Jahren neu die Frage nach der Zeitgenossenschaft und der Aktualität. Der Konservator des Aargauer Kunsthauses erklärte 1983 dazu: «Der Staat muss nicht nur den kleinen Wirkungsgrad seiner Förderung in Kauf nehmen, er muss zusätzlich ein weiteres eingehen: Er muss das Neue, in seiner Gestalt und Dauer kaum zu Ortende und Wertende unterstützen. Nur dadurch versichert er sich seiner eigenen Erneuerung, seiner Aktualität und seiner Rolle als Auffangbecken neuer Generationen im weitesten Sinne des Wortes.»²⁴

So entschied sich die Kommission 1981 für eine von Grund auf neue Politik bei der Schweizer Beteiligung an der Biennale von Venedig.²⁵ Parallel zu diesem Paradigmenwechsel eroberten die Schweizer Künstlerinnen die Kunstszene und wurden auch für die Biennale vermehrt berücksichtigt. Rückblickend vermisst man gleichwohl zahlreiche Namen weiblicher Kunstschafter von internationalem Rang in Venedig, etwa Meret Oppenheim, Hannah Villiger oder Carmen Perrin, um nur einige zu nennen.²⁶ Allmählich legte die EKK zudem mehr Gewicht auf die Präsenz der Schweizer Presse oder von Regierungsvertretern an der Biennale – wobei sich deren Teilnahme noch lange meist auf die Anwesenheit des Botschafters oder des Staatssekretärs beschränkte. Weitere Bemühungen betrafen die terminlich

frühere Bestimmung der Kandidaten, eine straffere Führung der Kunstschaffenden, ferner eine grössere finanzielle Entschädigung sowie eine transparente Informationspolitik. Bis anhin war auf Beziehungen mit den Medien kaum Wert gelegt worden, dementsprechend spärlich wurde die Öffentlichkeit über Entscheide der EKK informiert. Die Pro Helvetia dagegen betrieb bereits ab den frühen 1960er Jahren eine weniger zaghafte Öffentlichkeitsarbeit, und so entwickelte sich PR in den 1980ern – wie auch bei vielen Unternehmen – zu einer selbstverständlichen Tätigkeit der Schweizer Kulturstiftung.²⁷ Bezüglich der Frage nach Werbemassnahmen für die Künstler bestand noch 1980 die Meinung, dass dies im Unterschied zu Galerien nicht das entscheidende Anliegen des Amtes sein könne und «sich Publizität von selbst einstelle, wenn die Künstlerwahl gut sei».²⁸ Als Instrument insbesondere auch zuhanden der Presse wurde ein «Dossier documentaire» vorgeschlagen.²⁹ Primäres Ziel der EKK war es, die Kunstschaffenden zu fördern und ihre Interessen zu vertreten, sie postulierte: «Der Staat soll nicht definieren, wer Künstler und was Kunst ist [...]».³⁰ Nach 1980 begannen sich die Akzente hinsichtlich Motivation und Logik der staatlichen Kulturförderung zu verschieben. Während anfänglich in erster Linie das kulturelle Erbe gepflegt worden war, standen nun soziokulturelle und wirtschaftliche Überlegungen im Vordergrund. So verweist diese Anfang der 1980er Jahre in Angriff genommene Neuausrichtung der EKK zugleich auf einen erhöhten Repräsentationsanspruch der offiziellen Schweiz im Ausland.

Waren die Entscheidungen der Kommission besonders in den 1970er Jahren von der damaligen personellen Zusammensetzung bestimmt, so lässt sich der Richtungswechsel um 1980 zu einem guten Teil ebenfalls personenbedingt erklären. Remo Rossi war aus der EKK ausgetreten, ab 1981 übernahm Cäsar Menz die Leitung des Dienstes Kunstpflege beim Bund. Eine wegweisende und insbesondere auf die Initiative von Menz zurückzuführende Änderung im neuen Konzept galt dem stärkeren Mitspracherecht für die Kunstschaffenden. Der Schweizer Pavillon sollte nicht mehr nur als Galerieraum dienen, sondern musste zur freien künstlerischen Gestaltung benutzt werden können. Ebenso war der Ausstellungskatalog in enger Zusammenarbeit mit den Kunstschaffenden und deren Wünschen zu konzipieren. Dieser Praxis wird noch heute entsprochen: die Publikation zielt auf einen Mehrwert für den Künstler, der das Buch gestaltet und die Autoren selbst auswählt.³¹

Der Umschwung in der Beschickungspolitik für die Biennale Venedig ab 1980 lässt sich in einen generellen Wandel innerhalb der Schweizer Kunstförderung einordnen. Mit der steigenden Pluralisierung auf diesem Feld etablierte sich zu Beginn der 1980er Jahre auch der Begriff des Kultursponsorings, das sich zu einer verbreit-

teten Förderungsform entwickelte, wobei allerdings die Imagepflege des jeweiligen Sponsors im Vordergrund stand. In der Schweiz sind zudem klare Professionalisierungsbestrebungen zu erkennen: 1982 richtete etwa die Schweizer Warenhauskette Manor erstmals einen Förderpreis für Kunstschaffende aus; der Manor-Kunstpreis darf als Modell für die Individualförderung der 1990er Jahre gelten. Mit der Realisierung einer ersten Ausstellungsmöglichkeit in einem grösseren Museum und der Konzeption eines eigenen Ausstellungskataloges werden hier gezielt junge Kunstschaffende gefördert.

Biennalen im Zeichen des Strategiewechsels

Vom Übergang zu einer neuen Beschickungsstrategie zeugt 1982 die Einzelausstellung von Dieter Roth im Schweizer Pavillon. Unter den an der Biennale präsentierten Kunstschaffenden finden sich einige, die ehemals an der «documenta» teilgenommen hatten, so bereits 1968 und dann 1977 auch Dieter Roth. Gerade durch eine Einladung nach Kassel wird die künstlerische Position von nichtstaatlicher Seite bereits legitimiert und institutionalisiert. Für die EKK scheint dies jedoch selten ausschlaggebend für eine Beschickung der Biennale gewesen zu sein.³² Kunstschaffende wurden oftmals erst Jahre später für die Biennale oder eine sonstige staatliche Förderung berücksichtigt. Roth war zwar schon zehn Jahre früher als möglicher Kandidat für die Biennale gehandelt, dann aber doch nicht berücksichtigt worden. Erstmals in der Geschichte der Schweizer Beteiligung an der Biennale Venedig wurde mit Roth nun eine Einzelpräsentation gewagt. Bisher hatten die Demokratieauffassung sowie das Unbehagen an Elitebildungen in der Schweiz eine Einzelkandidatur verhindert. Ein Kunstschaffender hätte dafür eine «ganz besondere Eigenschaft, etwas Markantes und Aussergewöhnliches» besitzen müssen. Dass «die Kirche im Dorf blieb», war laut Adolf Max Vogt ein zentrales Anliegen der Schweiz.³³ Roths Beitrag an der Biennale 1982 stellte einen vielversprechenden Neuanfang für die Schweiz dar, der im Vergleich zu Deutschland zwar reichlich verspätet war: Im bundesdeutschen Pavillon hatte mit Gerhard Richter bereits zehn Jahre früher eine Einzelpräsentation stattgefunden. Demgegenüber konzentrierten sich allerdings auch die USA erst 1982 mit dem damals bereits verstorbenen Robert Rauschenberg auf einen einzelnen Künstler. Was noch zu Beginn der 1960er Jahre unvorstellbar gewesen wäre, das Prinzip der Einzelausstellung im Nationalpavillon, setzte sich in den 1980er Jahren weitgehend durch. Zum einen sicherlich zeitbedingt, erwies sich diese Form zum andern als erfolgsversprechender, um innerhalb der Vielfalt der Biennale auf den einzelnen Kunstschaffenden aufmerksam zu machen. So initiierte auch die EKK ein Grobkonzept³⁴ in diesem Sinn, das in den

nächsten Jahren mehr oder weniger eingehalten wurde. An der Art Basel hingegen fanden bereits ab Mitte der 1970er Jahre Einzelpräsentationen statt.

1982 wurde auch die Neuerung umgesetzt, dass der Künstler sein Konzept eigens für die Ausstellung in Venedig erarbeiten sollte. Dementsprechend fand die Einrichtung des Schweizer Pavillons in enger Zusammenarbeit mit Dieter Roth statt.³⁵ Bis anhin hatte die Kommission aufgrund eines Atelierbesuchs die Werke, die sich für die Ausstellung in Venedig anboten, aus dem bereits bestehenden Œuvre der Eingeladenen ausgewählt, um anschliessend daraus die Ausstellung zu entwickeln. Im Unterschied zur Schweiz etablierte sich in der Beschickungspolitik anderer Länder bereits in den 1960er Jahren der Usus, dass Künstler speziell für die Länderpavillons, teilweise direkt vor Ort, ihre Werke schufen.³⁶ Während sich die Schweizer Kunstkritik bisher nicht immer mit den Beiträgen hatte anfreunden können, erntete Dieter Roths Ausstellung grosse Aufmerksamkeit. So fand beispielsweise der Kunstkritiker Niklaus Oberholzer lobende Worte: «Der diesjährige Schweizer Beitrag ist – verglichen mit den früheren Biennale-Beschickungen – ein Ereignis: Für einmal wurde auf jeden Kompromiss verzichtet, wurde jeder Proporz ausser acht gelassen, wurde mit Mut eine Entscheidung gefällt, die wohl risikobehaftet war, die sich aber jetzt als richtig erweist, und die für künftige Biennale-Beiträge Massstäbe setzen muss.»³⁷

Mut zu neuen Wegen lässt auch der Beitrag für die darauffolgende Biennale erkennen. Zum ersten Mal fiel die Wahl auf zwei jüngere Kunstschaaffende, auf Miriam Cahn und Anselm Stalder.³⁸ Zugleich vertrat mit Cahn erstmals auch eine Künstlerin prominent die Schweiz in Venedig, waren doch bis anhin weibliche Kunstschaaffende höchstens in grossen Gruppen präsent gewesen. Die Mitbestimmung des Kunstschaaffenden und die Gestaltung einer eigenen Ausstellung galt für die junge Künstlergeneration als selbstverständlich und als integraler Bestandteil ihres Schaffens.³⁹ Basierend auf der Erweiterung des Kunstbegriffs und der Überwindung der traditionellen Gattungsgrenzen, hatte sich in den 1980er Jahren die Praxis, den ganzen Pavillon in die künstlerische Arbeit einzubeziehen und zu transformieren, bei der Biennale von Venedig durchgesetzt. So entwickelten sich die Länderpavillons von «traditionellen Museumsräumen» zu eigentlichen «Gesamtkunstwerken». Insofern fand die Repräsentation der Nation nur noch indirekt, über die Wahl des ausgestellten Künstlers, statt.⁴⁰ Auch Stalder empfand die Beteiligung an der Biennale Venedig in erster Linie als Plattform und verstand sich nicht eigentlich als künstlerischer Vertreter der Schweiz.⁴¹ Dieser Paradigmenwechsel bezüglich des Ausstellungskonzepts löste eine Grundsatzdebatte um die Kompetenzen der EKK aus.⁴² War die Kommission bis zum Zeitpunkt von Dieter Roths Beitrag 1982 –

unter dem Präsidium des «eher autoritären Remo Rossi»⁴³ – nebst der Auswahl der Kunstschaaffenden auch für die Bestimmung der Werke und die Ausstellungskonzeption verantwortlich gewesen, wurden mit diesen Änderungen der Einflussbereich der EKK und deren Möglichkeiten zur Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit einschneidend herabgestuft. Namentlich das langjährige Kommissionsmitglied Claude Loewer – amtierender Präsident und vormals Vizepräsident während des Mandats von Remo Rossi – entrüstete sich ob der vor allem von Cäsar Menz initiierten Veränderungen.

Neue Zielsetzung für den Schweizer Beitrag war nun auch die internationale Behauptung des Qualitätsniveaus national bereits anerkannter Künstler. Die nächsten beiden Vertreter waren zum Zeitpunkt ihrer Beteiligung in Venedig bereits an verschiedenen wichtigen nationalen und internationalen Ausstellungen präsent gewesen. John M Armleder beispielsweise nahm 1980 mit der Galerie Ecart das erste Mal an der Art Basel teil und hatte mit dem Kiefer Hablitzel Stipendium sowie dem Eidgenössischen Kunststipendium bereits vor der Beteiligung an der Biennale Förderung durch den Bund erhalten.⁴⁴ Im Unterschied zur überwiegend positiven Beurteilung in der Presse zweifelte die «Neue Zürcher Zeitung» jedoch an der künstlerischen Qualität: «[...] vor der Einfältigkeit, die einem im Schweizer Pavillon entgegenschlägt – in den Bildern von Aldo Walker (geb. 1938) und John M Armleder (geb. 1948) –, wendet man den Blick betreten zur Seite. Nie zuvor hat eine Kommission so sehr versagt wie in der Künstlerauswahl für diese Biennale: die vom Thema und Qualitätsbedürfnis her Künstler wie Thomkins oder Raetz verlangt hätte. Ein trauriger Schweizer Rekord.»⁴⁵ Cäsar Menz erklärte zum Konzept: «Es versteht sich von selbst, dass bei dieser Form der Förderung grosse Risiken in Bezug auf den «Erfolg» der Ausstellung in Venedig eingegangen werden müssen. Bei einer Markus Raetz oder Martin Disler gewidmeten Schau wäre angesichts des internationalen Stellenwerts der beiden Künstler ein «Erfolg» praktisch vorprogrammiert. Das Risiko hat sich allerdings gelohnt.»⁴⁶ Anlässlich einer «Journée de reflexion» Ende 1988 setzte sich die EKK mit den Kriterien für die Entsendung an internationale Ausstellungen auseinander. Sie fragte sich, «ob die Künstler bei solchen Beschickungen nicht allzu sehr gemäss internationalen Trends ausgesucht» würden. Allerdings wurde es wie ein «Missbrauch («Verheizen»）」 empfunden, wenn sie Künstler schicken würde, die zwar ein «originelles (eindeutig schweizerisches) künstlerisches Schaffen aufwiesen», international jedoch unbekannt waren.⁴⁷ Die Kommission einigte sich auf die Wahl von Kunstschaaffenden mit einem gewissen internationalen Renommee, die auch dem aktuellen Trend verpflichtet sein sollten. Diesbezüglich konstatierte Bice Curiger, «eine «Biennale»-Beschickung zum Beispiel

sei [...] heute einfach keine Gelegenheit mehr, «Ehrendoktorwürden» zu verteilen, da müsse man auf Aktualität achten.»⁴⁸

Mit der Biennale 1988 gelang eine weitere Weichenstellung. Die EKK einigte sich darauf, in Venedig aktuelles statt zeitlich zurückliegendes Kunstschaffen auszustellen. Hatten bis in die 1980er Jahre kulturpolitische Überlegungen eine Konsensfindung erschwert, weigerte sich die Kommission nun, «sich in der Künstlerwahl für Venedig durch politische Forderungen beeinflussen zu lassen».⁴⁹ Dies bestätigt auch Urs Staub, ab 1988 neu Sekretär der EKK und der Eidgenössischen Designkommission: Seit Beginn seiner Amtszeit hätten regionale oder gattungsspezifische Überlegungen sowie Fragen nach dem Geschlecht keine Rolle mehr gespielt.⁵⁰ Zudem wollte die Kommission dem Trend eines immer dichterem Rahmenprogramms zur Biennale nicht nachstehen. Viele Besucher beurteilten die Beiträge in den offiziellen Pavillons allmählich als zu «klassisch» und «statisch» und interessierten sich vermehrt für die Ausstellungen ausserhalb der Giardini.⁵¹ Die Entscheidung für San Staë als zweiten Ausstellungsort setzte das deutlichste Zeichen für das Engagement der Schweiz in Venedig und machte auf den zentralen Stellenwert aufmerksam, den die Biennale für sie eingenommen hatte.⁵² 1988 wurde das Grundkonzept entwickelt, im Pavillon renommierte Positionen zu zeigen, währenddessen in San Staë jüngeren Kunstschaffenden erstmals eine internationale Plattform geboten werden sollte. Die Kirche diente in den folgenden Jahren als Ort innovativer Einzelausstellungen, die bei den Besuchern oftmals länger haften blieben als jene im Pavillon. Dessen ungeachtet scheinen vor allem die Künstler den Pavillon für den bedeutenderen Ausstellungsort zu halten als die Kirche. Dies hängt offensichtlich mit der unmittelbaren Nähe zu den grossen Nationen in den Giardini zusammen, wo sich auch die einflussreichen Fachleute, Galeristen, Sammler und Kunstkritiker efinden. Die Auswahl der Kunstschaffenden für die zwei Austragungsorte wurde von Beginn an gleichzeitig getroffen. Da sie den Schweizer Beitrag gemeinsam repräsentierten, bedurfte es zweier gleichwertiger Alternativen mit denselben Unterstützungsleistungen.⁵³ Um das Risiko einzudämmen, dass renommierte Kunstschaffende wegen anderer Engagements auf eine Teilnahme verzichteten, wurde die Vorbereitungszeit in den nächsten Jahren stetig erhöht. Damit sollte eine «gelungene und nachhaltige Präsenz der Schweiz in Venedig»⁵⁴ erreicht werden.

Blüte der Schweizer Kunst und die Identitätskrise der Eidgenossenschaft

Während der 1990er Jahre erreichten die Schweizer Künstler international einen bisher nie da gewesenen Erfolg, zugleich etablierten sich hierzulande zahlreiche

alternative Zentren für Kunst und die Schweizer Kunstförderungslandschaft erfuhr eine weitere Verdichtung. Darüber hinaus fand ein grosser Boom von Entsendungspraktiken in Form von «Artist-in-Residence»-Programmen und Atelierstipendien statt. Zeitgleich mit der Blüte der Kunst manifestierte sich in der Schweiz der 1990er Jahren aber in politischer und gesellschaftlicher Hinsicht auch eine Umbruchphase. Das im Zuge der europäischen Integration herausgebildete politische System der EU sowie die Einführung des Euro als gemeinsamer Währung versetzte die Schweiz, die sich gegen einen Beitritt entschieden hatte, immer mehr in den Status eines Sonderfalls und vermittelte ihr eine isolierte Stellung. Die Diskussion um nachrichtenlose Bankkonten von jüdischen Opfern der Naziherrschaft und die in der Folge erhobenen Forderungen nach Entschädigung für die Überlebenden des Holocaust stellten die vermeintliche Neutralität der Schweiz während des Zweiten Weltkrieges in Frage und stürzten das Land in eine eigentliche Identitätskrise. In diesem Kontext zu verstehen ist auch der Kulturboykott 1991 gegen die 700-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft.

In den 1990er Jahren verfolgte die Schweiz in ihrer Beschickungspolitik für die Biennale von Venedig den während der 1980er Jahre einsetzenden Trend, vorwiegend Künstler der jüngeren oder mittleren Generation auszustellen, weiter. Diese Politik der Verjüngung steht auch im Zusammenhang mit Überlegungen ökonomischer Art und zur Höhe des kulturellen Prestiges. Unter diesem Aspekt unterscheidet sich die Förderung eines jungen Künstlers in Ausbildung wesentlich von der Unterstützung eines bereits renommierten Kunstschaftenden. 1988 führte die Biennaleorganisation die Grossen Preise wieder ein und schuf mit demjenigen für den besten Pavillon eine neue, besonders begehrte Kategorie. Zusätzlich wurde 1993 das Amt des künstlerischen Leiters der Biennale von Venedig in der heutigen Form begründet. Damit waren neue Rahmenbedingungen geschaffen, die in der EKK nicht ausser Acht gelassen werden konnten. So wurde die Forderung eines Kommissionsmitglieds nach mehr Phantasie bei der Auswahl und mehr Mut für die Wahl eines «Aussenseiters» fern der Kunstszene dahingehend kommentiert, dass man in Venedig «gezwungen» sei, «einen Beitrag im Rahmen des internationalen Kunstlebens zu gestalten.»⁵⁵

In den folgenden Jahren entsandte die Schweiz vorwiegend Einzelpositionen oder Künstlerduos nach Venedig. Auch die angestrebte Verbesserung der nationalen und internationalen Publizität für die Schweizer Beiträge wurde in den 1990er Jahren weiterverfolgt und professionalisiert. Ebenso legte die Kommission zunehmend mehr Wert auf die Reaktionen der Öffentlichkeit. Als Kritik an der mangelhaften Vermittlungstätigkeit laut wurde, reagierte sie mit einer offensiveren

Verbreitung von Informationsmaterial zu den einzelnen Beiträgen. Darüber hinaus sollten durch die Zusammenarbeit mit Museen und Kunsthallen die Netzwerke im Inland stärker gepflegt werden; es gab einen Vorschlag, die Biennale-Beiträge anschliessend noch in der Schweiz zu zeigen.⁵⁶ Hinzu kamen Bemühungen um eine professionellere Organisation von Empfängen und Diners zu Ehren der Kunstschaffenden, um «im gesellschaftlichen Rahmen auf die Schweizer Präsenz in Venedig aufmerksam [zu] machen».⁵⁷ Ferner diskutierte die EKK, anlässlich der Biennale einen externen Kommissär zu berufen, dessen Aufgabe im Aufbau der Ausstellungen sowie in den Kontakten zur Presse bestünde. Bis dahin waltete jeweils ein Mitglied der EKK als Kommissär. Nach wie vor fehlten seitens der Politik das Interesse und die Unterstützung für die Schweizer Beteiligung an internationalen Kunstausstellungen fast gänzlich. Ziel war, inskünftig auch die offizielle Schweiz für ihre Selbstdarstellung im Ausland mittels Kunst zu sensibilisieren. Das Motto lautete: Wieder mehr agieren statt reagieren.⁵⁸ Dieses fehlende Interesse sollte allerdings noch einige Jahre fortdauern, so nahm erst im Jahr 2003 mit Pascal Couchepin zum ersten Mal in der Geschichte der Schweizer Beteiligung an der Biennale Venedig überhaupt ein Bundespräsident an der Eröffnung teil.⁵⁹

An der Biennale 1995 traten das Künstlerduo Peter Fischli und David Weiss im Schweizer Pavillon und Christian Marclay in San Staë auf. Fischli/Weiss konnten zum Zeitpunkt ihrer Teilnahme bereits auf eine beträchtliche Karriere zurückblicken. Im Zusammenhang mit dem Aufschwung des Kultursponsorings wurde innerhalb der EKK, nebst der Frage nach einem temporär zu engagierenden Presse-Attaché, die Organisation eines Empfangs mithilfe eines Sponsors besprochen. Aufgrund des fehlenden Budgets für eine breit angelegte Pressekampagne hing viel vom individuellen Einsatz der Kommissionsmitglieder und von deren Beziehungen ab.⁶⁰ Die beiden Schweizer Beiträge von 1995 galten als Höhepunkt des «Swiss Wonder» in den 1990er Jahren.

Auch die Rezeption der darauffolgenden Beiträge in den Medien zeugte von den Bestrebungen der EKK nach vermehrter Publizität. 1999 musste aus organisatorischen und finanziellen Gründen auf die Ausstellung in San Staë verzichtet werden, die Wahl für den Pavillon fiel auf Roman Signer,⁶¹ dessen Arbeit erneut Widerhall innerhalb der jungen Kunstszene erfahren hatte. Er konnte bereits auf etliche Unterstützungsleistungen zurückblicken, unter anderem hatte er das Kiefer Hablitzel Stipendium, das Eidgenössische Kunststipendium, Beiträge der Stadt St. Gallen sowie zahlreiche Auszeichnungen erhalten.⁶² Seit 1973 war er in zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland präsent, doch wurde seine Aktion an der «documenta» von 1987 innerhalb der Schweiz noch kaum zur Kenntnis genom-

men. In den 1990er Jahren hingegen gewann sein Werk allmählich internationale Anerkennung. Die Teilnahme an der Biennale beschied Signer, zuvor als «Geheimtipp in gewissen Kreisen» gehandelt, schliesslich den eigentlichen Durchbruch. In der Folge zeigte auch der Kunstmarkt Interesse an seiner Arbeit.⁶³ Während sich bei einigen Künstlern der Zeitpunkt der Beteiligung an der Biennale als falsch gewählt herausstellte, sind sich im Fall Signer der Künstler und das BAK jedoch einig, den richtigen Moment getroffen zu haben.

Die 2000er Jahre

1999 und 2001 leitete Harald Szeemann gleich zwei aufeinanderfolgende Biennalen und prägte deren Format für die Zukunft: An der Biennale 2001 waren erstmals seit ihrer Gründung Künstler aus allen Kontinenten gleichrangig neben solchen aus Europa und den USA vertreten. In der von Szeemann organisierten Hauptausstellung fanden sich Kunstschaaffende aus China, Indien, Lateinamerika und Afrika sowie aus den ehemals kommunistischen Ländern Osteuropas, wohin noch in den 1980er Jahren kaum Einladungen ergangen waren. Dadurch bekundete die Biennale Venedig – wiederum dank Szeemann – ihre Aktualität, indem sie «[...] – früher als jedes vergleichbare kulturelle Grossereignis – die Globalisierung, die mit dem Ende des Kalten Krieges und mit der Verbreitung weltumspannender Kommunikations- und Transportnetze einherging, auch als künstlerische Tatsache ersten Ranges»⁶⁴ vorführte.

An einer «Journée de réflexion» von Anfang 2000 erhob die EKK die grossen Biennalen zu ihrer Priorität.⁶⁵ Im Hinblick auf eine Auswahl wurden stets die unterschiedlichen Beteiligungen im Ausland mitberücksichtigt, das BAK wollte bei seiner Förderung die Konzentration auf einen einzelnen Kunstschaaffenden vermeiden.⁶⁶ Für 2001 beabsichtigte die EKK abermals das Grundkonzept für die beiden Ausstellungsorte zu ändern und die bisherige Hierarchie umzukehren. Sie glaubte, erfahrene Künstler würden die anspruchsvolle Ausstellungssituation des Kirchenraums besser meistern. Zugleich schien San Staë besonders für eine monografische Präsentation, der Pavillon indes für eine Gruppenausstellung geeignet. Erneut fand auch eine Diskussion über die Verpflichtung eines externen Kurators statt, die allerdings mit Kosten verbunden gewesen wäre. Ab Mitte der 1990er Jahre hatte eine gezielte Sponsorsuche eingesetzt, die während der nächsten Jahre verstärkt wurde. In Bezug auf den Kunstmarkt und dessen allfällige Einflussnahme auf die Beiträge sowie deren kuratorische Gestaltung in Venedig war die EKK jedoch stets auf strikte Begrenzung und eine klare Trennung zwischen Galerie und BAK bedacht, so beschränkte sich der Beitrag des Sponsors meist auf das mitfinanzierte

Fest.⁶⁷ Entgegengewirkt werden sollte damit zugleich der steigenden Tendenz, dass viele Ausstellungsprojekte nur noch dank der Unterstützung von Sponsoren realisiert werden können.

Das bisherige Konzept wurde schliesslich doch beibehalten. Für den Pavillon fiel die Wahl 2001 auf Urs Lüthi – einen Künstler, den die Schweiz aufgrund seines Renommées bereits in den 1970er Jahren in Venedig hätte präsentieren sollen.⁶⁸ Gleichzeitig stellten aber in San Staë mit dem Duo Norbert Möslang und Andy Guhl zwei wenig bekannte Künstler aus. Während Lüthis Arbeit in der Presse sehr gemischt rezipiert wurde, erhielt der Beitrag von Möslang/Guhl ein positives Echo. Die EKK selbst bedauerte, dass bei der Beschickung kein Risiko gewagt worden war. Einige glaubten, mit der Wahl von jüngeren Kunstschaaffenden hätte noch mehr erreicht werden können. Anderen erschien es sinnvoller, ein solches Wagnis einem externen Kurator zu überlassen.⁶⁹ Angesichts dieser immer wieder erhobenen Forderung vertritt Urs Staub jedoch die Meinung, es dürfe nicht in erster Linie darum gehen, einen Kurator zu finden und vorzustellen, sondern darum, dem Kunstschaaffenden eine Plattform zu bieten und ihm Unterstützung zu gewähren, damit er sein Konzept so gut wie möglich umsetzen könne. Einen Kurator zu präsentieren, empfand die Kommission nie als ihre Aufgabe.⁷⁰ Ein vom Staat nur vorübergehend beauftragter freier Kurator bot in der Sicht der EKK auch anderweitig Schwierigkeiten: Während ein Festangestellter weisungsgemäss mit dem zur Verfügung gestellten Budget auskommen musste, hätte ein freier Kurator im Laufe des Projekts ohne Weiteres grössere finanzielle Forderungen stellen können. Zugleich bestand die Befürchtung, ein Kurator von Rang würde die eingeladenen Künstler aufgrund seines eigenen Bekanntheitsgrades in den Schatten stellen; andererseits konnte aber gerade die Prominenz des Kurators aufgrund seiner Netzwerke auch als Chance gewertet werden.⁷¹

Die bereits 2001 angestrebte «Hierarchieumkehrung» wurde an der Biennale 2003 erprobt. Für den Pavillon wünschte sich die EKK ein Projekt mit einer «gewissen politischen Dimension»⁷² und veranstaltete für diesen Beitrag zum ersten Mal einen kleinen Wettbewerb. Der Entscheid fiel mit Emmanuelle Antille zugunsten einer Künstlerin der jüngsten Generation. In der Kirche San Staë sorgte die Installation *Fallender Garten* des Künstlerpaars Gerda Steiner und Jörg Lenzlinger beim Publikum und der Presse für grosses Aufsehen, teilweise galt sie sogar als Höhepunkt der Biennale. Die beiden Kunstschaaffenden erlangten damit internationale Beachtung und waren seitdem an zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland vertreten.

San Staë als zweiter Austragungsort, insbesondere der anspruchsvolle Ausstellungsraum, wurde innerhalb der Kommission immer wieder diskutiert und infrage

gestellt. So kam beispielsweise der Vorschlag zur Sprache, nach dem Vorbild anderer Länder eine Gruppenausstellung junger Schweizer Kunst zu veranstalten. Damit würde die Schweiz den aus allen Nationen angereisten Kuratoren eine grössere Auswahl aus ihrem gegenwärtigen Kunstschaffen bieten und insofern den internationalen Rahmen der Biennale besser nutzen können. Doch ungeachtet aller Zweifel an der Qualität eines solchen Gruppenauftritts war die Ausstellungssituation in der barocken Kirche nicht dafür geeignet. San Staë galt inzwischen auch als Markenzeichen für die Schweiz und als «einzigartiges Experimentierfeld für Kunst im Kirchenraum»⁷³. Manche Ausstellungen hatten mehr Beachtung erzielt als diejenigen im Pavillon, einige Kunstschaffende gewannen dadurch an internationalem Ansehen. Eine dritte Ausstellung neben den zwei bestehenden zu veranstalten, war jedoch aus finanziellen Gründen unmöglich.

Im Jahr 2005 vertrat Pipilotti Rist, die bereits seit Längerem als Kandidatin gehandelt worden war, die Schweiz in San Staë, und im Pavillon zeichnete mit Stefan Banz erstmals ein Kurator für die Ausstellung verantwortlich. Da er selbst der EKK angehörte, stand er allerdings in steter Absprache mit den übrigen Mitgliedern. Die Kommission wünschte sich für den Beitrag in den Giardini eine thematische Gruppenausstellung, was vor dem Hintergrund der chaotischen Vielfalt an der Biennale gewisse Risiken barg: Verschiedene Einzelpositionen konnten in diesem Kontext teilweise zuwenig Stärke entwickeln und liefen Gefahr, unterzugehen.⁷⁴ Schon in den Anfängen der Schweizer Biennale-Beteiligung hatte die damals übliche Präsentation mehrerer Künstler als Gruppenausstellung einen schweren Stand gehabt und entsprechend selten gute Kritiken erhalten. So beabsichtigte die EKK denn auch, trotz der positiven Beurteilung des von Banz bespielten Pavillons «als Experiment im etwas langweiligen Biennaleumfeld»⁷⁵ im Anschluss an die Biennale 2005 zum bisherigen Konzept zurückzukehren.

In San Staë wurde die Ausstellung mit Pipilotti Rists Videoinstallation *Homo sapiens sapiens* vom zuständigen Pfarrer auf Druck des Patriarchen von Venedig aus sittlichen Gründen frühzeitig geschlossen, ohne dass das BAK vorgängig informiert worden wäre. Alle Bemühungen, die Kirche wieder zu öffnen, blieben erfolglos. Die Biennaleleitung ihrerseits reagierte gar nicht auf die Schliessung, Stadtbehörden und Politik in Venedig schienen sich kaum dafür zu interessieren.⁷⁶ Das passte zum Umstand, dass seit einigen Jahren tendenziell ein geringes Engagement der Organisatoren für die Pavillonbesitzerländer zu erkennen war. Innerhalb der EKK führte das zur Feststellung: «Die Länder sind Geiseln ihres Pavillons.»⁷⁷ Im Zusammenhang mit der Diskussion um die Beschickung der Biennale 2007 wurde die Ausstellungsstruktur des Schweizer Pavillons kritisch beleuchtet.

Insbesondere der kleine Saal, der Gang sowie der Garten erfüllten die heutigen Anforderungen an Variabilität und Gesamtkonzeption kaum mehr. Der Pavillon sei «für eine andere Zeit und eine andere Kunst gebaut» und entspreche «den heutigen Bedürfnissen nur noch ungenügend».⁷⁸ Die EKK wünschte sich ein neues Gebäude, was angesichts der finanziellen Lage in absehbarer Zeit jedoch nicht zu realisieren war.

Der Auftritt der Schweiz an der Biennale 2007 liess die Schwierigkeiten von Zweierbeschickungen mit bereits renommierten Kunstschaaffenden – die weder als Künstlerduo auftreten, noch gemeinsame Arbeiten konzipieren – deutlich erkennen. Der zuständige Pfarrer hatte dem BAK erneut die Miete der Kirche zugesichert, unter der Bedingung, dass keine Liegebetten mehr aufgestellt würden.⁷⁹ Die Ausstellung in San Staë mit den beiden international erfolgreichen Künstlern Ugo Rondinone und Urs Fischer fiel jedoch eher enttäuschend aus. Die Änderung des Konzepts bezüglich der Hierarchie der Ausstellungsorte war dieses Mal nicht zufriedenstellend, so wäre eine Präsentation von Rondinone und Frei im Pavillon – wo Christine Streuli und Yves Netzhammer den Schweizer Beitrag bestritten – passender gewesen.⁸⁰ Dennoch hielt die EKK die Zweierbeschickung «noch immer für eine riskante, potentiell aber spannendere Ausgangslage [...], als wenn sie nur einen der beiden Künstler vorgeschlagen hätte».⁸¹

An der 53. Biennale Venedig von 2009 wurde San Staë zum letzten Mal als zweiter Ausstellungsort für den Auftritt der Schweiz benützt. Die Zusammenarbeit mit den dafür zuständigen politischen Instanzen in Venedig hatte sich in den vorausgegangenen Jahren zusehends schwieriger gestaltet. Unter diesen Umständen war die Arbeit auch für die Kunstschaaffenden unzumutbar geworden. Der Verzicht auf einen zweiten Beitrag stand jedoch innerhalb des BAK und der EKK nie zur Diskussion.⁸²

Ausblick: Pro Helvetia und die Schweiz an der Biennale Venedig

Im historischen Rückblick zeigen sich beim BAK und bei der Pro Helvetia manche Parallelen, was die Logik kulturpolitischer Entscheidungen und das damit verbundene Dilemma betrifft. So ist auch die Kulturstiftung bei ihren Ausstellungen mit dem Anspruch auf Gleichberechtigung der verschiedenen Landesteile konfrontiert. Wie das BAK agierte sie in der Nachkriegszeit stets im Spannungsfeld zwischen freiem kulturellem Ausdruck, den kulturpolitischen Vorstellungen ihrer Mitglieder und den Erwartungen der eidgenössischen Politik. Auch vom Vorwurf der Willkür und der «Schwerfälligkeit» oder Ineffizienz waren beide Akteure immer wieder betroffen.⁸³

Die Umstrukturierung der Befugnisse von BAK und Pro Helvetia als Resultat des 2012 in Kraft getretenen Kulturförderungsgesetzes und die für die Jahre 2012 bis 2015 verfasste Kulturbotschaft zeugen von einer wichtigen Zäsur in der staatlichen Kunstförderung. Zum ersten Mal werden Fragen der Zuständigkeit, der Organisation sowie der Finanzierung und Steuerung in Zusammenhang mit der Kulturpolitik des Bundes von einem Gesetz geregelt. Was wird der kulturpolitische Wechsel künftig bringen? Wohl fördert die Pro Helvetia wie das BAK im Auftrag der offiziellen Schweiz das künstlerische Schaffen, sie ist jedoch nicht denselben politischen Strukturen wie ein Bundesamt unterworfen. Die Übertragung der Zuständigkeit für die Beschickung von Kunstbiennalen an die Stiftung macht daher Sinn, da ihr Auftrag in der internationalen Repräsentation der kulturellen Schweiz besteht. Das BAK muss infolgedessen aber auf eines seiner bedeutendsten Förderinstrumente verzichten. Durch die Rotation mag zwar das im BAK über die Jahre angesammelte Wissen und die lange Erfahrung verloren gehen, gleichzeitig bietet dieser Tausch jedoch auch die Chance, das Format Biennale neu zu überdenken.

Für den Bereich der Biennalen wurden bei der Pro Helvetia eigens zwei neue Stellen (insgesamt 110%) in der Abteilung Visuelle Künste geschaffen, was indirekt die Bedeutung dieser internationalen Plattform für die Kulturstiftung unterstreicht.⁸⁴ Die Funktion des Projektleiters kommt in etwa derjenigen des Sekretärs der EKK oder des Leiters der Sektion Museen und Sammlungen im BAK gleich, jedoch mit einem wesentlichen Unterschied: Neu werden die Ausstellungen von einer externen Kuratorin oder einem Kurator gestaltet, während bis anhin in der Regel die im BAK dafür zuständigen Personen oder jemand aus der EKK diese Aufgabe übernommen hatte. Bereits 2011 wurde mit Andrea Thal erstmals eine externe Kuratorin für den zweiten offiziellen Biennale-Beitrag gewählt. Laut Sandi Paucic, Projektleiter Biennalen bei Pro Helvetia, dient die neu vorgesehene Funktion des Kurators in erster Linie der Professionalisierung der Ausstellung, aber auch einer stärkeren Verankerung in der Kunstszene und in den persönlichen Netzwerken. Der Projektleiter wird zwar eng mit dem Kurator zusammenarbeiten, hat aber selber nicht die Funktion eines Ausstellungsmachers. Statt der bis anhin für die Nomination verantwortlichen EKK setzt Pro Helvetia eine siebenköpfige Jury ein, die unabhängig entscheidet. Das in der ersten Bundesverfassung 1910 festgelegte Verhältnis, wonach der Anteil ausübender Kunstschafter in der EKK überwiegen muss, gilt bei der neuen Jury nicht mehr.⁸⁵ Auch dieser Umstand verdeutlicht die Akzentverschiebung hin zum Kuratieren. Die wichtigsten Kriterien für die Wahl in die Jury sind Erfahrungen im internationalen Kunstkontext, die gebührende Vertretung der verschiedenen Landesteile und Generationen, das Gleichgewicht

zwischen den Geschlechtern sowie der Einbezug einer internationalen Position, die wiederum Erfahrung mit Biennalen aufweisen muss. Überdies ist dieselbe Jury sowohl für die Kunst- wie für die Architekturbiennale zuständig. Das Konzept für die Auswahl von Kunstschaaffenden für den Schweizer Beitrag beinhaltet unter anderem folgende Kriterien: Die Position darf nicht retrospektiv, sondern sie soll zeitgenössisch relevant sein, d. h. sie muss aktuelle Problem- und Fragestellungen bearbeiten sowie Nachhaltigkeit schaffen. Ins Gewicht fällt hierbei auch das Entdeckungspotenzial – sowohl für das Publikum als auch für die Fachwelt. Es müssen nicht zwingend Einzelpräsentationen sein, ebenso wenig sollte sich der Kunstmarkt unmittelbar darin spiegeln. Ferner muss auch die Vermittelbarkeit gewährleistet sein.

In Zukunft soll der Auftritt der Schweiz an der Venedig-Biennale im Mittelpunkt stehen. Der Pavillon – zweifelsohne weiterhin eine zentrale Aufgabe – fungiert dabei als nur eines von vielen Gefässen, die Gelegenheit für die Begegnung von Leuten aus unterschiedlichen Kontexten bieten und mit denen die Biennale als internationale Bühne genutzt werden soll. Eine der Schwerpunktaufgaben besteht laut Paucic denn auch in der «internationalen Vernetzung von Schweizer Professionals». Abgesehen von der Präsentation im Pavillon will Pro Helvetia insbesondere ein Netzwerk aufbauen und konzipiert dafür Instrumente wie beispielsweise Empfänge und fachliche Anlässe, gezielte Vermittlung sowie ein Begleitprogramm, das auch Anlässe in der Schweiz mit einbezieht. Gerade die ersten drei Tage der Biennale mit Preview und Vernissage sind in dieser Hinsicht zentral. Eine Möglichkeit der Internationalisierung wird im Rahmen der Visual-Arts-Plattform angestrebt, einer Kooperation von verschiedenen Arts Councils europäischer Länder, die ähnlich strukturiert sind wie die Pro Helvetia. Ziel der Abteilung Visuelle Künste von Pro Helvetia ist es, eine Untergruppe der Projektleiter der Biennalen – insbesondere derjenigen von Venedig – zu bilden, um im Sinne einer Interessengemeinschaft zusammen Anlässe zu planen und Synergien entstehen zu lassen. Ausserdem besteht die Absicht, ein Begleitprogramm zu entwerfen, das spielerischer, vielleicht jünger und im Kontrast zum offiziellen Beitrag im Pavillon steht. Ähnlich einem Off-Space, wie es Andrea Thal vorführte, soll ein nationaler und internationaler Begegnungsort, mit Paucics Begriff ein «Spielbein», neben dem offiziellen Beitrag geschaffen werden. Darüber hinaus könnte mit den geplanten Anlässen im Vorfeld der Biennale eine Art «Vorwegnahme oder Einleitung» des Beitrags in der Schweiz anvisiert werden. Der Pressearbeit soll in Zukunft mehr und andere Bedeutung zugemessen werden, vor allem auch international. Hinsichtlich der Rolle von Sponsoren wird, wie bereits beim BAK, eine klare Abgrenzung vollzogen werden.

Dasselbe gilt für die Galerien und den Kunstmarkt. So soll der Biennaleauftritt als eigenständiges Format gestaltet werden und nicht als Schaufenster des Kunstmarkts.

Die aktuellen Einsparungen in der nationalen Kunstförderung geschehen hauptsächlich auf Kosten der bildenden Kunst. Während der Nationalrat den Rahmenkredit für Heimatschutz, Denkmalpflege sowie für den Film Ende September 2011 aufstockte, zugleich einen Zuschuss für einige Museen gewährte, blieb er bezüglich des Zahlungsrahmens für die Pro Helvetia bei dem ursprünglich vom Bundesrat beantragten Betrag. Hierbei spielt allerdings auch der Aspekt des mangelnden Lobbyismus mit hinein, der gerade im Bereich der visuellen Künste eklatant ist, agiert doch hier die Mehrheit – sowohl Kunstschaffende als auch Kunsthistoriker oder Kunstkritiker – vorwiegend als Individualisten. Diese Umstände, die Umlagerung der Tätigkeiten zwischen BAK und Pro Helvetia sowie der stetig wachsende Einfluss privater Akteure im Kunstbetrieb haben bedeutende Folgen in Bezug auf die Kunstförderung, die Kunstschaffenden und ebenso auf die Stellung des Bundes innerhalb dieser Konstellation. Hierbei stellt sich auch die Frage, wie sich die nicht-staatliche Kunstförderung verhalten wird. Zumindest scheint sich die offizielle Schweiz der Kunst als Mittel zur Repräsentation bis heute zu wenig bewusst. Der Wechsel zur Pro Helvetia mag ein Schritt in die richtige Richtung sein, hin zu vermehrter Nutzung der Biennale als Repräsentationsplattform.

* Vorliegender Aufsatz beruht u. a. auf den Untersuchungen, die ich im Rahmen meiner Lizentiatsarbeit durchgeführt habe. Als Quelle dienten mir hauptsächlich die Protokolle der Eidgenössischen Kunstkommission (EKK) im Archiv des Bundesamtes für Kultur (BAK), Bern; Nachweis in den Anmerkungen mit P (für Protokoll), Nummer der Sitzung (Ort der Sitzung)/Datum, Seitenzahl.

Ich danke Andreas Münch für die freundliche Unterstützung bei meinen Recherchen im BAK und Sandi Paucic von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, Zürich, für das interessante Gespräch.

1 Philip Ursprung, «Die Schweiz und die Kunstbiennale Venedig», in: *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft im Auftrag der Jubiläumsstiftung der Credit Suisse, Bern/Zürich: Benteli, 2006, S. 157–163, hier S. 158.

2 Peter J. Schneemann, «Die Biennale von Venedig. Nationale Präsentation und internationaler Anspruch», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 53 (1996), S. 313–322, hier S. 313.

3 Oliver Marchart, *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennialisierung* (n.b.k. Diskurs, 2), hrsg. von Marius Babias, Köln: König, 2008, S. 9.

4 Vgl. Schneemann 1996 (wie Anm. 2).

5 Vgl. Ilona Genoni, «*Just What Is It That Makes It So Different, So Appealing?*» *Art Basel: Von der Verkaufsmesse zum Kulturereignis*, Phil. Diss., Universität Zürich, 2009, S. 8; siehe auch ihren Beitrag in der vorliegenden Publikation.

6 Schneemann 1996 (wie Anm. 2), S. 314.

7 Robert Fleck, *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts* (Fundus-

- Bücher, 177), Hamburg: Philo Fine Arts, 2009, S. 214.
- 8 «Kunstmessen entsprechen dem Zeitgeist der Jahrhundertwende: so schnell kann man sonst nirgends so viel Kunst sehen – sie haben Event-Charakter. Die Event-Kultur steht im grössten Gegensatz zur traditionellen Sammler-Kultur. Hier geht es nicht mehr um Sachen, sondern um Personen, ums Sehen-und-Gesehen-Werden, um Fun, um Ereignisse.» Siehe Peter Killer, «Ein grosses Lob und eine zweiteilige Jeremiade», in: *Julius Bär Art zu Gast im Helmhaus*, hrsg. von der Kunstkommission der Bank Julius Bär, Ausst.-Kat. Helmhaus Zürich, 24.8.–14.10.2001, Zürich: Bank Julius Bär, 2001, S. 38–39, hier S. 39.
- 9 Vgl. dazu auch Sabine B. Vogel, *Biennalen – Kunst im Weltformat* (edition Angewandte), Wien/New York: Springer, 2010.
- 10 Marchart 2008 (wie Anm. 3), S. 7.
- 11 Ebd.
- 12 Zum komplexen Verhältnis zwischen Staat und Kunst und dem Dilemma der Repräsentation von Kunst siehe auch Ursprung 2006 (wie Anm. 1), S. 157–163.
- 13 Urs Staub/Andreas Münch, «Kunst- und Designförderung des Bundesamtes für Kultur», in: *BAK-Journal. Bundesamt für Kultur*, Nr. 15, 2005, S. 3–4.
- 14 So Bice Curiger 1978 im *Tages-Anzeiger*, zit. nach: Daniel Kurjakovic, «Ideengeschichtliche Transformationen und Förderung der Kunst (1947–1998)», in: *Über Preise lässt sich reden. 100 Jahre Eidgenössischer Wettbewerb für freie Kunst, 1899–1999*, hrsg. vom Bundesamt für Kultur, Zürich: Orell Füssli, 1999, S. 123–135, hier S. 130.
- 15 Im Unterschied dazu wählt zum Beispiel Deutschland einen externen Kommissär für seinen Biennalebeitrag. Jener genießt ein hohes Mass an Autonomie, was in der staatsfernen Organisation der deutschen Auswärtigen Kulturpolitik begründet liegt.
- 16 Vgl. Patrizia Keller, *Zwischen Tradition und Aufbruch. Verfahren zur Auswahl der Schweizer KünstlerInnen für die Kunstbiennale Venedig 1950–2007*, Lizentiatsarbeit, Universität Zürich, 2009.
- 17 Fritz Billeter, «Reformbedürftige Kunstkommission des Bundes», in: *Tages-Anzeiger*, Nr. 234, 7.10.1976, S. 25.
- 18 Ebd.
- 19 Sibylle Omlin, «Zeitlinien 1968–2006», in: *Kunstschaffen 2006* (wie Anm. 1), S. 85–97, hier S. 89.
- 20 P 300 (Bern)/26.10.1979, S. 2.
- 21 Vgl. Fleck 2009 (wie Anm. 7), S. 177–195, besonders S. 178–183.
- 22 P 300 (Bern)/26.10.1979, S. 2. Siehe dazu auch P 303 (Berg/SG)/12.6.1980, S. 3.
- 23 Vgl. Fleck 2009 (wie Anm. 7), S. 177–195, besonders S. 187–195.
- 24 Heiny Widmer, «Hauptportal oder Dienstboteneingang – Wo bedient der Staat die Kunst?», in: *Übersicht: Diese Kunst fördert der Kanton Aargau. Dokumentation des Kuratoriums für die Förderung des aktuellen Lebens des Kantons Aargau über Werkjahrempfänge im Bereich Bildende Kunst von 1971 bis 1982*, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus Aarau, 28.5.–3.7.1983, Aarau: Sauerländer, 1983, S. 7–14, hier S. 10.
- 25 Vgl. Marguerite und Cäsar Menz-Vonder Mühl, «Zwischen Kommerz, Kompromiss und Kunstvorstellung. Die Präsenz im Ausland», in: *Der Bund fördert. Der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes*, hrsg. vom Bundesamt für Kulturpflege, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus Aarau, 1.10.–13.11.1988, Baden: Lars Müller, 1988, S. 53–63, hier S. 61–62.
- 26 Zum Anteil an Künstlerinnen an der Biennale Venedig vgl. Keller 2009 (wie Anm. 16), S. 77–83.
- 27 Rahel Bühler, «Pro oder Contra Helvetia? Die Wahrnehmung der Kulturstiftung in der Schweizer Öffentlichkeit», in: *Zwischen Kultur und Politik. Pro Helvetia 1939 bis 2009*, hrsg. von Claude Hauser, Bruno Seger und Jakob Tanner, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2010, S. 189–220 mit Anm. S. 326–328, hier S. 214–218.
- 28 P 303 (Berg/SG)/12.6.1980, S. 2–3, hier S. 3.
- 29 Ebd., S. 2.
- 30 P 316 (Montmollin)/11.–12.11.1982, S. 3.
- 31 Vgl. Menz-Vonder Mühl 1988 (wie Anm. 25), S. 61–62, sowie Susann Oehler, «Notizen aus einem Gespräch mit Anselm Stalder», Basel, 14.9.2010, und «Urs Staub im Gespräch mit

- Simonetta Nosedà und Susann Oehler», Bundesamt für Kultur (BAK), Bern, 28.9.2010, beides SIK-ISEA, Zürich, Schweizerisches Kunstarchiv.
- 32 Dies zeigt sich auch bei Thomas Hirschhorn, der bereits 2002 an der «documenta 11» präsent war und erst neun Jahre später als Vertreter der Schweiz an die Biennale von Venedig entsandt wurde. Betrachtet man jedoch zum Vergleich die künstlerische Karriere von Robert Müller, so dürfte ein enger Zusammenhang zwischen seinen Beteiligungen an der Biennale von Venedig und an der «documenta» bestehen. Vgl. hierzu Kurjakovic 1999 (wie Anm. 14), S. 125–126.
- 33 So Adolf Max Vogt im Gespräch mit der Autorin, Zürich, 2.3.2009.
- 34 Vgl. Staub/Nosedà/Oehler 2010 (wie Anm. 31).
- 35 P 312 (Bern)/22.12.1981, S. 3.
- 36 Schneemann 1996 (wie Anm. 2), S. 318.
- 37 So Niklaus Oberholzer in seiner Biennale-Besprechung im *Vaterland* vom 14. Juni 1982, zit. nach: Cäsar Menz, «Biennale in Venedig. Schweizer Pavillon 1982 mit Werken von Dieter Roth», in: Florens Deuchler, *Kunstbetrieb* (Ars Helvetica. Die visuelle Kultur der Schweiz, 2), Disentis: Desertina Verlag, 1987, S. 180–181.
- 38 Miriam Cahn war zum Zeitpunkt der Ausstellung in Venedig 35 Jahre, Anselm Stalder gerade mal 28 Jahre alt.
- 39 Vgl. Oehler 2010 (wie Anm. 31).
- 40 Fleck 2009 (wie Anm. 7), S. 200–202.
- 41 Vgl. Oehler 2010 (wie Anm. 31).
- 42 Ebd.
- 43 Ebd.
- 44 Kiefer Hablitzel Stipendium: 1972, 1974, 1976; Eidgenössisches Kunststipendium: 1977, 1978, 1979.
- 45 Alfred Haesli, «Nur ein Rekord. Die 42. Biennale von Venedig», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 184, 30.6.1986, S. 19.
- 46 Vgl. «Bericht Biennale Venedig 1986» von Dr. Cäsar Menz vom 10.7.1986, S. 1–2, Archiv Bundesamt für Kultur, Bern, 225.43–01.
- 47 *Zusammenfassung der Diskussionen anlässlich der journée de réflexion der Mitglieder der Eidg. Kunstkommission vom 8./9. Dezember 1988 in Murten*, S. 7, Archiv Bundesamt für Kultur, Bern.
- 48 Zit. nach Annelise Zwez, «Bericht über die Tätigkeit des Bundesamtes für Kulturpflege», in: *Kunst-Bulletin*, Nr. 4, April 1988, S. 17.
- 49 P 345 (Bern)/28.8.1987, S. 7.
- 50 Staub/Nosedà/Oehler 2010 (wie Anm. 31).
- 51 P 346 (Bern)/5.10.1987, S. 2. Vgl. auch P 345 (Bern)/28.8.1987, S. 7.
- 52 Ursprung 2006 (wie Anm. 1), S. 160.
- 53 P 346 (Bern)/5.10.1987, S. 2. Vgl. auch Staub/Nosedà/Oehler 2010 (wie Anm. 31) und den Beitrag von Lea Oliva Brägger im vorliegenden Band.
- 54 P 439 (Bern)/5.2.2001, S. 3.
- 55 P 357 (Bern)/10.5.1989, S. 5.
- 56 Vgl. *Arbeitspapier Journée de réflexion der Eidg. Kunstkommission, Dienstag und Mittwoch, 14. und 15. September 1993 auf dem Bürgerstock, vom 7. September 1993*, o. S., Archiv Bundesamt für Kultur, Bern. In früheren Jahren wurden die Ausstellungen für Venedig jeweils im Kunstmuseum Luzern der EKK zur «Begutachtung» und anschliessend an die Biennale auch der Öffentlichkeit präsentiert. Vgl. dazu *Die Kunstpflege des Bundes seit 1887*, Text von Paul Hilber, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern, 3.7.–3.10.1943, Luzern: Keller, 1943, S. 56.
- 57 P 439 (Bern)/5.2.2001, S. 4. Laut Anselm Stalder fand 1984 die Eröffnung der Ausstellung mit Empfang auf dem Konsulat statt. Ansonsten wurden im Unterschied zu heute noch nicht so zahlreiche glamouröse Empfänge veranstaltet, vgl. dazu Oehler 2010 (wie Anm. 31).
- 58 Vgl. *Arbeitspapier Journée de réflexion 1993* (wie Anm. 56), o. S.; *Zusammenfassung der Diskussion anlässlich der Journée de réflexion der Mitglieder der Eidg. Kunstkommission vom 14./15. September 1993 auf dem Bürgerstock, vom 8. November 1993*, o. S.; *Arbeitspapier Journée de réflexion der Eidg. Kunstkommission, Donnerstag und Freitag, 26. und 27. Januar 1995 in Verbier, vom 10. Januar 1995*, o. S., Archiv Bundesamt für Kultur, Bern.
- 59 «Notiz zum Besuch des Bundespräsidenten Pascal Couchepin anlässlich der Eröffnung

- der 50. Internationalen Kunstbiennale in Venedig am 13. und 14. Juni 2003», von Dr. Urs Staub, Bern, 20. Juni 2003, Archiv Bundesamt für Kultur, Bern.
- 60 Vgl. P 397 (Verbier)/27.1.1995, o. S., sowie P 398 (Worblaufen)/7.–8.3.1995, o. S.
- 61 P 426 (Bern)/10.2.1999, S. 4.
- 62 Kiefer Hablitzel Stipendium: 1972; Eidgenössisches Kunststipendium: 1972, 1974, 1977.
- 63 Andreas Münch, «Kein Künstler schafft es ohne Unterstützung». Roman Signer über seine Laufbahn», in: *BAK-Journal* 2005 (wie Anm. 13), S. 15–18, hier S. 17.
- 64 Fleck 2009 (wie Anm. 7), S. 15.
- 65 *Procès-verbal des journées de réflexion de la commission fédérale des beaux-arts, 14/15 février 2000 à Lugano*, S. 10, 17, Archiv Bundesamt für Kultur, Bern.
- 66 Vgl. P 437 (Bern)/31.10.2000, S. 3.
- 67 Vgl. z. B. P 455 (Bern)/12.–13.11.2003, S. 4.
- 68 Die gleiche Verspätung manifestiert sich auch hinsichtlich der Teilnahme von Markus Raetz (1988), Max Bill (1958) oder Johannes Itten (1966).
- 69 P 442 (Bern)/11.–12.9.2001, S. 2.
- 70 Vgl. Staub/Nosedä/Oehler 2010 (wie Anm. 31).
- 71 Vgl. P 439 (Bern)/5.2.2001, S. 3–4; P 443 (Bern)/6.12.2001, S. 3.
- 72 P 445 (Bern)/11.–13.3.2002, S. 3.
- 73 P 468 (Vufflens-le-Château)/15.12.2005, S. 3.
- 74 Vgl. P 459 (Basel)/7.–9.6.2004, S. 2.
- 75 P 466 (Bern)/30.–31.8.2005, S. 3.
- 76 P 468 (Vufflens-le-Château)/15.12.2005, S. 2.
- 77 P 438 (Zürich)/28.11.2000, S. 3, französischer Originalwortlaut: «Les pays sont otages de leur pavillon.»
- 78 P 471 (Bern)/2.–3.5.2006, S. 4.
- 79 P 472 (Basel)/6.–8.6.2006, S. 3.
- 80 Vgl. dazu Staub/Nosedä/Oehler 2010 (wie Anm. 31).
- 81 P 474 (Bern)/9.10.2006, S. 4.
- 82 Staub/Nosedä/Oehler 2010 (wie Anm. 31).
- 83 Vgl. zur Geschichte der Pro Helvetia den Sammelband Hauser/Seeger/Tanner (Hrsg.) 2010 (wie Anm. 27).
- 84 Die folgenden zwei Abschnitte stützen sich hauptsächlich auf ein Gespräch zwischen Sandi Paucic (seit April 2011 Projektleiter Biennalen, Pro Helvetia) und der Autorin am 22.09.2011 in Zürich über das angestrebte Konzept der zukünftigen Biennalebeteiligung.
- 85 Die neue Jury für die Jahre 2011 bis 2014 setzt sich zusammen aus: Peter Fischli (* 1952); Peter J. Schneemann (* 1964); Katya García-Antón (* 1966); Simona Martinoli (* 1964); Philippe Rahm (* 1967); Arthur de Pury (* 1969); Joanna Mytkowska (* 1970; bis Februar 2012); Beatrice Galilee (* 1982; seit April 2012).