

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

**Artikel:** Den unsichtbaren Mann beschatten : über die Fotografie (nicht nur) schweizerischer Kunstschafter an der Biennale von Venedig  
**Autor:** Wittwer, Hans-Peter  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-872135>

### **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:** 11.01.2026

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

Hans-Peter Wittwer

## Den unsichtbaren Mann beschatten

### Über die Fotografie (nicht nur) schweizerischer Kunstschafter an der Biennale von Venedig

«Non ci metteremo in uno dei soliti pasticci?»<sup>1</sup>

#### Auf der andern Seite des Vorhangs

Die Fotografie bewegte sich lange Zeit am Rand des Ausstellungs- und Vermittlungsbetriebs, der im Lauf des 19. Jahrhunderts für die bildende Kunst eingerichtet worden war.<sup>2</sup> Das erstaunt vielleicht am meisten bei den internationalen Kunstausstellungen – auf Kunst spezialisierten Ausgaben der 1855 entstandenen Weltausstellung –, als deren erfolgreichste sich die im Fin de siècle gegründete Biennale von Venedig erwies.<sup>3</sup> Die Zurückhaltung gegenüber der Fotografie springt bei der im Zweijahresrhythmus stattfindenden Veranstaltung besonders ins Auge, da die Biennale zu allen Zeiten ein Streben nach Aktualität und (historischer) Relevanz verrät. Dieser Ehrgeiz äusserte sich in einem breiten Spektrum von Gattungen<sup>4</sup> und in einer (aus der Sicht ihrer Organisatoren) repräsentativen Durchmischung bereits etablierter Kunst mit aktuellen Tendenzen, die anfänglich jedoch nur einen kleinen Teil ausmachten. Vor diesem Hintergrund erscheint die der Fotografie gegenüber beobachtete Zurückhaltung besonders auffällig. Einerseits, weil es andere, neu im Gebiet der künstlerischen Arbeit auftauchende Medien und Techniken anscheinend einfacher hatten, akzeptiert zu werden (sie mussten nicht so lange warten, um in den Kanon der als ausstellungswürdig erachteten Ausdrucksformen aufgenommen zu werden) und andererseits,<sup>5</sup> weil Gattungen weiterhin präsentiert wurden, die bereits zum damaligen Zeitpunkt nicht mehr im Zentrum des kunsthistorischen Interesses standen, wie die im Zuge der Renaissance mit hohem Ansehen ausgestattete Kunst der Medaille oder die immer nur als Kunsthandwerk verstandene Produktion der Muraneser Glasmanufakturen.<sup>6</sup>

Hinter jeder Ausgabe der Biennale stand (und steht) ein komplexes Geflecht aus Beziehungen, Kompetenzen und Entscheidungen, das ein bisschen in Vergessenheit geraten ist, seitdem alle zwei Jahre ein scheinbar über allem stehender Ausstellungsmacher gewählt wird, der die Veranstaltung gegen aussen repräsentiert. Vorher war es offensichtlich gewesen, dass es für (lebende) Künstler drei Möglichkeiten zur Teilnahme an diesem Anlass gab, dessen Bedeutung von Jahr zu Jahr wuchs: Wer nicht als offizieller Vertreter eines Landes, einer Institution oder einer

Körperschaft zum Zuge kam, konnte seine Werke einer zunächst venezianischen, dann italienischen Jury vorlegen.<sup>7</sup> Und schliesslich luden die Organisatoren von Anfang an Kunstschaaffende ein, deren Ansehen dasjenige der Biennale steigern sollte, weshalb immer mehr Werke bereits verstorbener Künstler berücksichtigt und in die stets zahlreicher werdenden Sonderschauen integriert wurden. Die Gestaltung dieser auch an Bedeutung zunehmenden thematischen Präsentationen lag anfänglich bei Institutionen und Kommissionen des Gastgebers Italien, die sich erst im Lauf der 1950er Jahre schrittweise einem internationalen Einfluss öffneten, auch wenn sie bereits vorher ihre Tätigkeit mit einem Blick auf gerade aktuelle internationale Strömungen ausgeübt hatten. Als schliesslich 1958 die erste Biennale stattfand, an der die seit ein paar Jahren in beratender Funktion wirkenden Vertreter der internationalen Kunstszene in der Exekutive der Organisation Einsitz genommen und dadurch die im zentralen Pavillon stattfindenden Ausstellungen mitzugestalten begonnen hatten, ging eine Ära zu Ende, die durch eine bemerkenswerte Konstanz geprägt gewesen war,<sup>8</sup> und es begann ein ideeller und organisatorischer Umbau, dessen Folgen sich – wohl nicht ganz von ungefähr – im Jahr 1968 erstmals deutlich manifestierten.

Bis zu diesem Zeitpunkt war, was revolutionär erschien, nur mit Verzögerung oder in einer gemässigten Form zugelassen worden, danach wurde seine sofortige Präsentation beinahe Programm. Es entsteht geradezu der Eindruck, als hätte die zur Exposition infrage kommende Kunst den Organisatoren gar nicht mehr «modern» genug sein können. Diese an sich bekannten Tatsachen seien hier lediglich in Erinnerung gerufen, weil beide Haltungen – sowohl die «konservative» als auch die «progressive» – auf dem Weg, den die Fotografie zu ihrer Anerkennung durch die Biennale von Venedig zurücklegte, ein Hindernis bildeten. Denn solange die Organisatoren neuen Ausdrucksformen gegenüber ihre Vorbehalte hatten, wurde das Ausstellen von Fotografie (vielleicht) nicht einmal in Erwägung gezogen, als dann der Trend zur umgehenden Präsentation der neuen und neuesten Ausdrucksformen einsetzte, blickte sie bereits auf eine 130-jährige Geschichte zurück, war also nicht mehr aktuell. Diese Konstellation hatte zudem zur Folge, dass Fotografie – auch diejenige schweizerischer Kunstschaaffender – zuerst in einer experimentellen Form für ausstellungswürdig erachtet wurde, und es erklärt, weshalb die auf den Arbeiten eines Talbot, Daguerre, Le Gray oder Nadar fussende fotografische Kunst bis heute bei den Entscheidungsträgern der Biennale nur selten – bei denjenigen der Schweiz bisher noch gar nicht – Zustimmung fand.<sup>9</sup> Unbeantwortet bleibt jedoch die Frage, weshalb eines Tages, wie es Carlo Bertelli formuliert hat, zwischen Fotografen und Malern der Vorhang



niedergegangen ist.<sup>10</sup> Das teilweise Aufziehen dieses Vorhangs ist – mit einem Fokus auf Fotografinnen und Fotografen aus der Schweiz – Thema der folgenden Zeilen.

### 1968: ein scheuer Anfang

Als 1995, im Rahmen des Jubiläums zum 100-jährigen Bestehen der Biennale, unter dem Titel «L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia» eine grosse Sonderschau eingerichtet wurde, schrieb Claudio De Polo im Geleitwort des zur Ausstellung erschienenen Katalogs: «Quando, nell'aprile 1895, la regina Margherita inaugurò la prima Biennale di Venezia, certo non poteva immaginare che un'arte allora reputata «minore» come la fotografia sarebbe un giorno entrata, con tutti gli onori, a far parte dell'esposizione.»<sup>11</sup> Wie sah nun dieser Einzug der Fotografie in allen Ehren aus, und wann fand er statt?<sup>12</sup> Erste Anzeichen einer Akzeptanz von Fotografie zeigten sich an der Biennale von 1968. Gian Alberto Dell'Acqua, Präsident der 34. Ausgabe, weist im Katalog explizit darauf hin, dass im Ausstellungsteil «Linee della ricerca contemporanea» nicht nur Malerei und Skulptur, sondern auch Ausdrucksformen wie die Fotografie vertreten seien.<sup>13</sup> (Mussten es übrigens die Fotografen nicht als Stachel empfinden, wenn sie demselben Text entnehmen konnten, dass zu den neu zugelassenen Zeugnissen künstlerischen Schaffens auch das erst seit wenigen Jahren ausgeübte Happening gehörte?) Das durch Dell'Acqua angekündigte Debüt der Fotografie erscheint jedoch – besonders in quantitativer Hinsicht – nicht gerade aufsehenerregend: ein *Rayograph* wurde gezeigt<sup>14</sup> sowie ein paar Werke von Gianni Bertini (1922–2010).<sup>15</sup> Auch als zwei Jahre später, an der Biennale von 1970, fotografische Arbeiten von zehn Künstlern gezeigt wurden,<sup>16</sup> hatte die Fotografie noch nicht wirklich Fuss gefasst, denn zum einen handelt es sich um Aufnahmen von Werken, die nicht ausgestellt werden konnten, zum anderen zeigten drei Künstler Collagen unter Verwendung von (Polaroid-)Fotos. Ein erster dezidierter Auftritt war der Fotografie erst im Jahr 1972 vergönnt: Im Länderpavillon der USA wurden 10 Aufnahmen der im Jahr zuvor verstorbenen Diane Arbus (1923–1971) sowie Fotografien von Keith Sonnier (\* 1941) gezeigt.<sup>17</sup> Gleichzeitig spielte die lang verschmähte Gattung in zwei Sonderausstellungen eine Rolle: «Il libro come luogo di ricerca» machte die Besucher mit Portfolios von Edward Ruscha (\* 1937) bekannt<sup>18</sup> und stellte in Kleinauflagen erschienene Fotobücher von Franco Vaccari (\* 1936) vor.<sup>19</sup> Vaccari hatte zudem im zentralen Pavillon einen Foto-Automaten aufgestellt und an der Wand eine Inschrift angebracht, die den Besucher in verschiedenen Sprachen dazu aufforderte, ein Lebenszeichen zu hinterlassen («Lascia su queste pareti





1 Franco Vaccari (\* 1936),  
*Lascia su queste pareti  
una traccia fotografica del  
tuo passaggio*, Raum-  
installation mit einem  
Fotoautomaten, 36. Bien-  
nale, 1972, Aufnahme des  
Künstlers

una traccia fotografica del tuo passaggio»). 6000 Besucher folgten dieser Aufforderung, liessen sich im Passbild-Automaten fotografieren und befestigten anschliessend die Aufnahmen an den Wänden des Raums (Abb. 1). In der Sonderchau «Grafica sperimentale per la stampa» schliesslich wurden Werke erfolgreicher Grafiker präsentiert, die mit Fotografie – und sei es nur als Vorlage – arbeiteten.<sup>20</sup>

### 1976: «Enfin!»

Von einem Durchbruch der Fotografie kann erst vier Jahre später die Rede sein,<sup>21</sup> auch wenn das lange stiefmütterlich behandelte Medium an der Biennale von 1976 wiederum überwiegend zur Dokumentation herangezogen wurde, und selbst in den Fällen, in denen Fotografien um ihrer selbst willen gezeigt wurden, die Frage nach ihrem künstlerischen Potenzial von untergeordneter Bedeutung zu sein schien. Ausgerechnet in dem Jahr, als zum ersten Mal in grösserer Zahl Fotografien an der Biennale von Venedig ausgestellt wurden, war beschlossen worden, an der Kunst nicht das Darstellen oder den Werkstatus, sondern ihre Funktionen sowie die Verbindungen zu ihrer Umgebung in räumlicher, kultureller, sozialer oder politischer Hinsicht in den Vordergrund zu rücken. Die Ausgabe von 1976 erhielt deshalb – übrigens als erste überhaupt – einen über die gesamte Veranstaltung gesetz-

ten thematischen Titel: «Ambiente, partecipazione, strutture culturali».<sup>22</sup> Neben den Präsentationen in den Länderpavillons fanden zehn, zum Teil ausserhalb der Giardini eingerichtete Sonderausstellungen statt, von denen sechs dem Design oder der Architektur gewidmet waren und eine dem Fotografen Man Ray (1890–1976).<sup>23</sup> Die erste ausschliesslich einem Fotografen vorbehaltene Ausstellung war mit rund 150 Aufnahmen monografisch und repräsentativ zugleich angelegt. Sie schlug einen Bogen von den *Rayographs* und den *Clichés verres* aus dem Jahr 1917 zu den jüngsten Arbeiten, den *Voies lactées* von 1973, und enthielt neben den Porträtaufnahmen und Solarisationen, die Man Ray berühmt gemacht hatten, auch Modeaufnahmen.<sup>24</sup> So wurde im Jahr 1976 zum ersten Mal an einer Biennale von Venedig das Schaffen eines Fotografen in der gesamten – von den künstlerischen und experimentellen Werken bis zu den Auftragsarbeiten reichenden – Bandbreite für ausstellungswürdig erachtet. Im Hintergrund stand ohne Zweifel die bereits erwähnte Vorstellung von den Funktionen der Kunst, und es wird fast als Erleichterung empfunden, wenn im kurzen Begleittext des Katalogs nicht nur die Zeugenschaft sozialer Zusammenhänge oder der Zeigemodus von Man Rays Schaffen herausgestellt, sondern auch die Kreativität des Künstlers angesprochen wird.<sup>25</sup> Durch Fotografie geprägt war auch die Ausstellung im belgischen Pavillon. Neben den dem Fotorealismus zuzuzählenden Gemälden von Marcel Maeyer (1920–1993) waren Aufnahmen von Dominique Stroobant (\* 1947), Filip (Josef) Tas (1918–1997), Joseph Willaert (\* 1936) sowie der Gruppe Krokus ausgestellt.<sup>26</sup>

1976 begann sich schliesslich auch abzuzeichnen, dass die an der Biennale von Venedig präsentierte Fotografie drei Bereichen zugeordnet werden kann, deren Grenzen – wie immer in solchen Fällen – nicht ganz scharf zu ziehen sind. Unter den in diesem Jahr besonders zahlreich vertretenen Beispielen für Dokumentationsfotografie ist diejenige der Künstler der Land Art hervorzuheben.<sup>27</sup> Da die in situ entstehenden Arbeiten nicht an Ausstellungen gehen können, wird das Fotografieren zu einem festen Bestandteil des künstlerischen Schaffens. Der Künstler bestimmt dadurch, in welcher Form die in Abwesenheit gezeigten Interventionen den Betrachtern erscheinen sollen und dehnt dabei den Werkstatus auf die Dokumentation aus. Nach Michael Heizer (\* 1944) im Jahr 1970 hatte Richard Long (\* 1945) diesen Bereich 1976 repräsentiert.<sup>28</sup> Eine weitere Gruppe von Werken stammte von Kunstschaaffenden, die Fotografie als künstlerische Technik adoptiert hatten und Aufnahmen als Ganzes zeigten oder – und in diesem Fall nicht unbedingt ihre eigenen – in als Mischtechnik entstandene Werke integrierten. Zu ihnen gehörten z. B. die Fotos von Yves Klein (1928–1962) und Bertrand Lavier (\* 1949),





2 Katharina Sieverding (\* 1944),  
*Completion and Alteration*,  
1976, 37. Biennale, 1976

die beide vor allem als Maler oder Bildhauer bekannt geworden sind, oder von Sérgio Augusto Porto (Mixed Media unter Verwendung eigener Fotos) und von Josep Renau (1907–1982), der Fotomontagen präsentierte. Die letzte Gruppe schliesslich bildeten Werke von Künstlern, die primär als Fotografen gelten, sei es, weil sie sich dazu ausbilden liessen, sei es, weil sie hauptsächlich durch ihre Fotos bekannt wurden. Neben den bereits erwähnten Belgiern war 1976 Katharina Sieverding (\* 1944) als Repräsentantin der «reinen» Fotografen eingeladen worden. Die atypische Vertreterin der sogenannten Düsseldorfer Schule präsentierte im Ausstellungsteil «Attualità Internazionali» Aufnahmen einer China-Reise (Abb. 2).<sup>29</sup>

### 1978: Ten years after. Photography goes provo

Nachdem die Fotografie 1976 erstmals durch eine grössere Anzahl von Werken in Erscheinung getreten war und sich dadurch (auch) als eine Möglichkeit zur künstlerischen Gestaltung hatte in Erinnerung rufen können, erhielt sie an der folgenden Biennale unter dem Titel «L'immagine provocata» eine eigene Ausstellung. Damit wurde zwar 1978 zum ersten Mal ein über das Schaffen eines einzelnen Künstlers hinausgehendes Interesse an der Gattung bekundet, doch schien den Organisatoren ihr eigener Mut auf einmal nicht mehr ganz geheuer gewesen zu sein, denn das Wort Fotografie ist nicht einmal Bestandteil des Titels, weder der Ausstellung, noch des dazu erschienenen Katalogs.<sup>30</sup> Selbst in dem von Luigi Carluccio verfassten Einführungstext wird mit keinem Wort darauf hingewiesen, dass zum ersten Mal eine thematische Ausstellung ausschliesslich Exponate dieser Gattung enthält, und die Konzentration auf sie kommt erst im Lauf der Argumentation und eher beiläufig zur Sprache.<sup>31</sup> Unverständlich erscheint auch, warum 140 Jahre nach ihrer Entdeckung der Fotografie noch etwas «Mephistophelisches» angedichtet werden musste, und der Verfasser, der doch in dieser Situation die Rolle eines Vermittlers einnahm, kein Gefallen an ihr eingestand, ja, nicht einmal den Versuch unternahm, ihre ästhetischen Qualitäten auch nur zu streifen. Hingegen betonte er, dass es ihr möglich sei, zu provozieren.<sup>32</sup> Wurde Fotografie an der Biennale nur

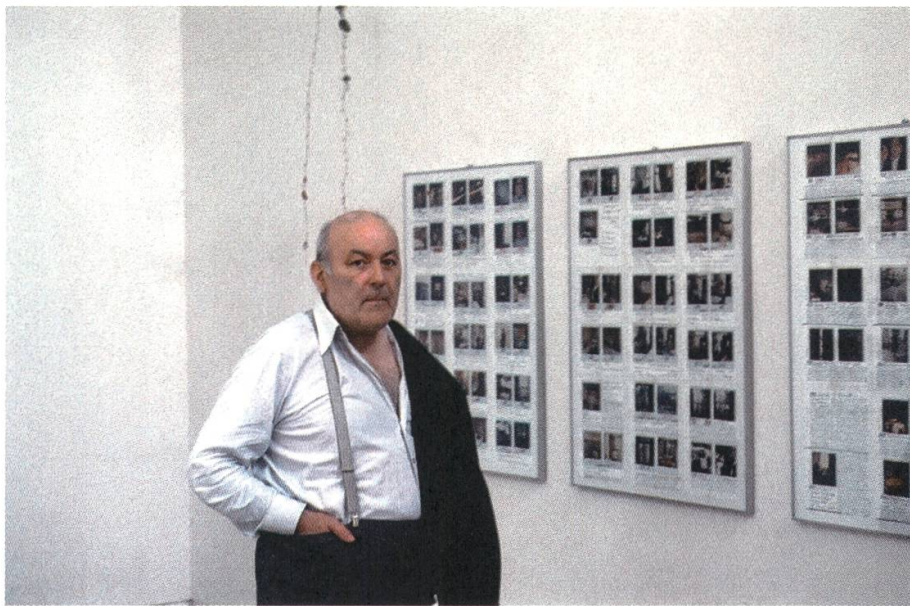


ausgestellt, um den Bourgeois zu ärgern? Schliesslich wird den fotografischen Verfahren zum Vorwurf gemacht, dass sie die Anwesenheit von etwas physisch Existierendem voraussetzen (oder dass es unmöglich ist, Fotos aus der Imagination zu schaffen). Diese Abhängigkeit vom Gegenstand zwar nicht gerade zu negieren, aber nach Kräften vergessen zu lassen oder wenigstens einer Verfremdung zu unterziehen, wird ausdrücklich als Kriterium genannt, das bei der Auswahl der Exponate Anwendung fand.<sup>33</sup> Ausgestellt waren ausschliesslich Arbeiten italienischer Fotografen, ihr wichtigstes Thema bildete die Landschaft.<sup>34</sup> Wie bereits zwei Jahre zuvor waren in den Pavillons verschiedener Länder sowie in der Hauptausstellung weitere Fotos zu sehen;<sup>35</sup> ganz von Fotografie bestimmt war der niederländische Pavillon.<sup>36</sup>

Auch im Jahr 1980 betonten die Organisatoren der Biennale von Venedig ihre Beschäftigung mit politischen und sozialen Problemen und zeigten wenig Interesse an künstlerischen Fragen. Die Fotografie nahm ein weiteres Mal breiten Raum ein, da die schlicht «L'arte degli anni Settanta» genannte Ausstellung im zentralen Pavillon als Retrospektive angelegt war und von einigen Kunstwerken historische Aufnahmen gezeigt wurden. In den Einleitungstexten des Katalogs wird die Rolle der Fotografie für die Kunst der 1970er Jahre wenigstens kurz gestreift.<sup>37</sup> Ganz dem Thema der Fotografie gewidmet war in diesem Jahr der den Künstlern Kolumbiens zur Verfügung stehende Ausstellungsraum. Im Katalog steht ein kurzer Abriss zur Geschichte der Fotografie in diesem Land, ausgestellt waren Arbeiten von 25 Fotografinnen und Fotografen.<sup>38</sup>

### 1982: Auftritt der Schweiz. Misslingen als Maxime

Gemessen am steten Zuwachs von Exponaten, den die Fotografie an den seit 1968 veranstalteten Biennalen erfahren hat, muss für die Ausgabe von 1982, wenigstens quantitativ gesehen, von einem Einbruch gesprochen werden, denn es wurden nur fünf Kunstschaaffende ausgewählt, die mit Fotografie arbeiteten: Helena Almeida (\* 1932), Barbara Kruger (\* 1945), Dieter Roth (1930–1998), Cindy Sherman (\* 1954) und William Wegman (\* 1943).<sup>39</sup> Von Almeida, Sherman und Wegmann waren Arbeiten zu sehen, die auf das gestellte, allegorische oder lebende Bild zurückgeführt werden können, von Kruger wurden die bekannten Collagen aus fotografischen Vorlagen und schlagzeilenartig eingesetzten Textblöcken gezeigt, während es sich bei den Fotografien Roths um Polaroid-Aufnahmen handelte, die er in seine als Mischtechnik ausgeführten Arbeiten integrierte.<sup>40</sup> Dass Dieter Roth der erste an die Biennale von Venedig eingeladene Schweizer Künstler war, der in seine Arbeit Fotografie einbezog, darf ruhig als Zufall bezeichnet werden und



3 Dieter Roth (1930–1998) vor seinem Werk *A Diary* in der Ausstellung an der 40. Biennale von Venedig, 1982 (Foto: Niklaus Stauss)

ebenso, dass er sich des Sofortbilds bediente (Abb. 3). Und doch erscheint – die Logik verbietet leider eine solche Darstellung – dieser Zufall bezeichnend. Das von Edwin Land erfundene Verfahren, das eine Aufnahme unmittelbar nach ihrem Zustandekommen automatisch entwickelte, schien – da keine störenden Wartezeiten dazwischentraten – wie geschaffen für einen experimentellen Umgang mit einem Medium, für das in einer herkömmlich-professionellen Auffassung die Resultate im Voraus berechnet wurden. Auch Berufsfotografen benutzten Polaroid-Aufnahmen zum Experimentieren, und sei es nur zur Kontrolle ihrer Einstellungen. Vom Hang der Ausstellungsmacher zur experimentellen Kunst ist bereits die Rede gewesen. Die Polaroid-Fotografie erfüllte diese Bedingung in geradezu idealer Weise. Zudem dürfte Roth, der sich eine verschiedene Medien einbeziehende, auf Improvisation vertrauende Arbeitsweise zugelegt hatte, die den Prozess des Entstehens mit seinen Widersprüchen und Korrekturen stets einsehbar machen sollte, leicht für ein fotografisches Verfahren gewonnen worden sein, das mit seinem Vorgehen Schritt zu halten vermochte, also im gleichen Tempo und mit derselben Spontaneität wie Schreiben oder Zeichnen zu betreiben war. Schliesslich dürfte es für Dieter Roth noch einen weiteren Grund gegeben haben. Wie viele selbstkritische Künstler begegnete Roth seiner Virtuosität mit Misstrauen. Bei ihm dehnte es sich sogar auf das Gelingen im Allgemeinen aus, wie im zur Ausstellung an der Biennale erschienenen, in der Art eines Tagebuchs gestalteten Katalog immer wieder betont wird.<sup>41</sup> Seine ständige Furcht vor einer Kunstfertigkeit, die ihre eigene



Dynamik entwickelt, und ein daraus sich ergebendes Interesse am Misslingen liessen es vielleicht als besondere Herausforderung erscheinen, einer Kamera, deren Konstrukteure alles unternommen hatten, um eine durchgehende Bildqualität selbst unter schwierigen Bedingungen sicherzustellen,<sup>42</sup> auch Fotos zu entlocken, die als misslungen gelten dürfen.

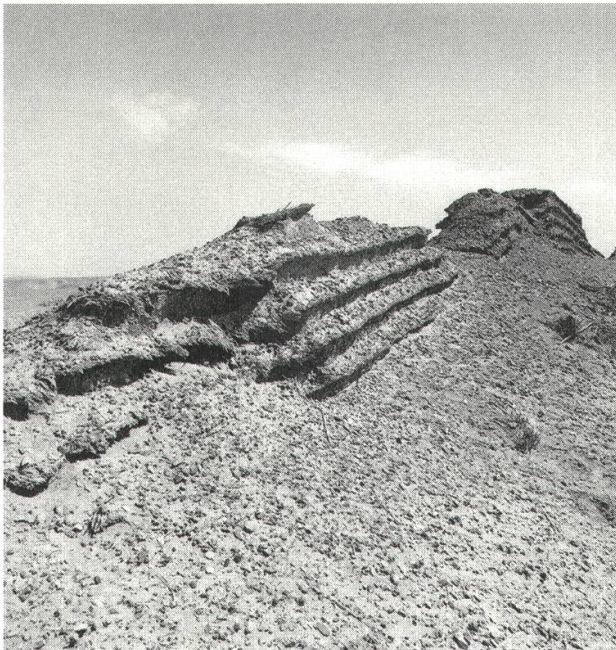
### Die Jahre von 1984 bis 1990. Aus einer Tradition wird Avantgarde

An den Ausgaben von 1984, 1986, 1988 und 1990 wurde von der Gesamtorganisation der Biennale kein dem Ganzen der Fotografie geltendes Interesse signalisiert,<sup>43</sup> und während dieser sechs Jahre wurde kein aus der Schweiz stammender oder in der Schweiz arbeitender Fotograf für die Biennale ausgewählt. Allerdings fällt in diese Zeit zum ersten Mal eine Präsentation von Fotografien, die – vor allem in einem Fall – nicht primär als Experiment oder unter der Verwendung verfremdender Effekte entstanden sind. Die Rede ist von der Biennale des Jahres 1990, als Deutschland sich entschied, Werke von Thomas Struth (\* 1954), Andreas Gursky (\* 1955) sowie Bernd (1931–2007) und Hilla (\* 1934) Becher nach Venedig zu schicken. Von Bedeutung erscheint vor allem, dass sich unter diesen zur Düsseldorfer Schule zählenden Fotografen auch Bernd und Hilla Becher befanden. Sie gelten als Vertreter einer auf den Fotografen Albert Renger-Patzsch (1897–1966) zurückgehenden Auffassung, die der Neuen Sachlichkeit zugewiesen wird. Weil diese Art zu fotografieren in den 1920er Jahren von den damals etablierten Piktoralisten angefeindet worden war, wurde sie vielfach als avantgardistisch empfunden. Doch der Renger-Patzsch und weiteren Fotografen aufgrund ihrer Ablehnung des Piktoralismus nachgesagte Bruch mit der Tradition ist nur ein scheinbarer, denn sie orientierten sich bloss am herrschenden Zeitgeschmack vorbei an einer bis zu den Anfängen der Fotografie zurückreichenden Tradition, in der die Ausübenden dieser Kunst die Mitwirkung der Technik beim Zustandekommen ihrer Bilder nicht durch eine Form der Verfremdung verleugneten und sich mit ihren Fotografien einer bildwirksamen Klarheit verschrieben. Bernd und Hilla Becher, die über Renger-Patzsch mit dieser Tradition in Verbindung stehen, übernehmen auch ein Thema, das auf die Anfänge der Fotografie zurückgeht: die Bestandsaufnahme. Nicht die künstlerische Position von Bernd und Hilla Becher war also avantgardistisch, neu war lediglich, dass ein für die Gestaltung der Biennale zuständiger Personenkreis zur Überzeugung kam, dass diese Art zu arbeiten in einem Forum für avantgardistische Kunst zu würdigen sei. So war nun die Fotografie doch noch als Kunst akzeptiert worden, auch da, wo sie zu den in ihr angelegten Möglichkeiten der Dokumentation, der Präzision, des Detailreichtums etc. steht.



### 1993: Mauern aus Papier und aus Vorurteilen: Daniel Schwartz und Biefer/Zraggen

Im Rahmen der Biennale von Venedig fand 1993 unter dem Titel «Muri di carta» («Mauern aus Papier») eine weitere der Fotografie gewidmete Sonderausstellung statt. Wie bereits 1978 ging sie vom Thema der Landschaft aus, was ihren Kurator, Arturo Carlo Quintavalle, allerdings nicht daran hinderte, als Auftakt einige in der Kunstgeschichte etablierte Arbeiten von Man Ray, Walker Evans (1903–1975) oder Dorothea Lange (1895–1965) zu zeigen, erst danach zu Fotografen wie Mario Giacomelli (1925–2000), Luigi Ghirri (1943–1992), Mimmo Jodice (\* 1934), Gabriele Basilico (\* 1944) oder Guido Guidi (\* 1941) zu kommen, die das Herzstück seiner Tour d'horizon bildeten, und den als Vorbilder herangezogenen (Landschafts-)Fotografen Roger Fenton (1819–1869), Timothy H. O'Sullivan (um 1840–1882), Mathew B. Brady (ca. 1822–1896), Alexander Gardner (1821–1882) und László Moholy-Nagy (1895–1946) lediglich durch Vergleichsabbildungen im weit ausholenden Katalogtext einen Platz einzuräumen. Unter den eingeladenen zeitgenössischen Fotografen, die nicht aus Italien stammten, befand sich auch der Solothurner Daniel Schwartz (\* 1955), der soeben durch seine Arbeit über die chinesische Mauer einem grösseren Publikum bekannt geworden war (Abb. 4).<sup>44</sup> Auch wenn Schwartz seinen Platz in der Ausstellung vielleicht nur einer kleinen Sensation verdankte – er gilt als erster Ausländer, der die chinesische Mauer in ihrer

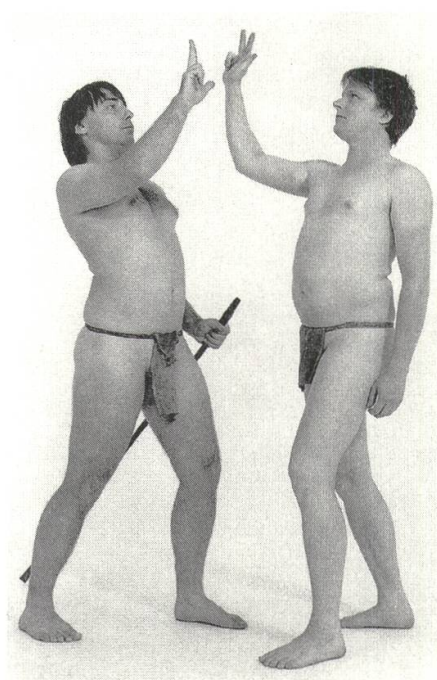


ganzen Länge bereist hatte – und Quintavalle ihn (einmal mehr) in die Tradition des Fotojournalismus stellte, muss darauf hingewiesen werden, dass durch die Aufnahmen von Schwartz – wie bereits durch diejenigen der Düsseldorfer Schule, insbesondere von Bernd und Hilla Becher – den Besuchern der Biennale Beispiele einer Fotografie präsentiert wurden, die durch ihr solides Handwerk und durch die methodisch vorgenommene Bestandesaufnahme die Tradition der grossen Reisefotografen des 19. Jahrhunderts fortsetzt. Auch Daniel Schwartz beweist mit seinem Werk, dass es keiner mit der Vergangenheit brechenden Innovation bedarf, um künstlerisch zu bestehen. Schwartz war jedoch nicht von der Schweiz ausgewählt worden.

4 Daniel Schwartz (\* 1955), aus der Serie *The Great Wall of China*, 1987/1988



An die im selben Jahr stattfindende Überblicksausstellung «Aperto» wurden die beiden Schweizer Künstler Marcel Biefer (\* 1959) und Beat Zraggen (\* 1958) eingeladen, die von 1983 bis 1999 als Biefer / Zraggen zusammenarbeiteten. Sie verteilten während der Ausstellung rund 20 000 Exemplare ihres von der Galerie Hauser & Wirth herausgegebenen Büchleins mit Prophezeiungen, aus denen sie an Lesungen einzelne Passagen vortrugen, und stellten Fotografien aus der Serie *Der Beuteträger* aus (Abb. 5).<sup>45</sup> Während sie für eine ältere, 1990 publizierte zweibändige Ausgabe ihrer «Prophezeiungen» noch selbst fotografiert hatten – «apokalyptische» Orte unter einem Regenbogen, der mit Hilfe einer Tricklinse vorgetäuscht wurde<sup>46</sup> –, standen sie für die Serie *Der Beuteträger* Modell und liessen sich von Andrea Gohl (in Schwarz-Weiss) und von Andreas Züst (in Farbe) aufnehmen. Biefer und Zraggen zeigen sich auf diesen Fotos in einer Aufmachung, die an die sparsame Bekleidung der Eingeborenen von Papua-Neuguinea erinnert, und lassen den Betrachter einen Moment lang im Ungewiss sein darüber, ob es sich bei ihnen vielleicht um Vertreter einer indigenen Minorität handle. Beim näheren Hinschauen wird jedoch klar, dass ihre Bekleidung das traditionelle Kostüm der Südsee-Inseln nur vortäuscht, zudem posieren sie auf anderen Aufnahmen als marschierende Soldaten oder als schwörende Eidgenossen. Dieser Angriff auf einen bis heute anhaltenden Eurozentrismus verzichtet zwar auf die übliche, Gerechtigkeit gegenüber aussereuropäischen Kulturen und Zivilisationen heischende Rhetorik, ist jedoch durch die Ironisierung westlicher Bilder von Tüchtigkeit und politischer Selbstbestimmung viel wirkungsvoller als alle Bemühungen um eine Political Correctness. Die Fotografie ist für die gestellten Bilder von Biefer/Zraggen zugleich Dokumentation und einzige Möglichkeit zur Vermittlung ihrer Werke.



5 Marcel Biefer (\* 1959) und Beat Zraggen (\* 1958), aus der Serie *Der Beuteträger*, 1991

### 1995: Poesie des Flohmarkts (Christian Marclay) und der Forschung (Hans Danuser)

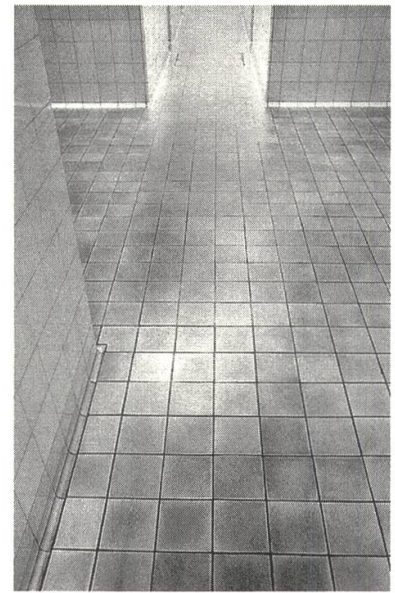
In dem Jahr, in dem die Biennale ihr 100-jähriges Bestehen feierte, in dem zum dritten Mal eine dem Gebiet der Fotografie gewidmete Sonderausstellung («L'io e il suo doppio») stattfand, Werke von Diane Arbus zum zweiten und von Man Ray bereits zum neunten Mal ausgestellt wurden, waren zum ersten Mal nach 1982 in

einem der Schweiz zur Verfügung stehenden Präsentationsort wieder fotografische Werke zu sehen. Es handelte sich um eine Arbeit von Christian Marclay (\* 1955) in der Kirche San Staë. Wie bereits Dieter Roth ist auch Marclay kein Künstler, der primär als Fotograf arbeitet. Im Unterschied zu Roth war er für die Biennale von 1995 sogar nicht einmal an der Entstehung der ausgestellten Fotos beteiligt, sondern inszenierte eine dem Rezipieren gewidmete Installation, in der auf subtile Weise die Suggestionskraft und die Beschränkung dieses Mediums vor Augen geführt werden: Er liess auf dem Flohmarkt erworbene (Amateur-)Aufnahmen rahmen, die musizierende Menschen zeigen, stellte sie so auf die Seitenaltäre, wie sie auch zu Hause auf einem Kaminsims oder einem Tischchen aufgestellt würden, und liess im Mittelschiff nach ihnen entstandene Vergrösserungen aufhängen, die auf ein durchscheinendes Gewebe kopiert waren. In dieser *Amplification* genannten Arbeit verbindet sich ein von Marclay immer wieder behandeltes Thema – die Konservierung von Musik auf einem physischen Träger<sup>47</sup> – mit einem in der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts kultivierten Sujet – dem musizierenden Menschen. Mit dieser zugleich poetischen und historischen Vermittlungsarbeit wies Marclay auf einen dank der (Amateur-)Fotografie sich bildenden, stetig wachsenden anonymen Bilderschatz, fragte, wie es kommt, dass aus Anteilnahme entstandene und aufbewahrte Fotos eines Tages veräussert werden, verschaffte ihnen vorübergehend ein neues Zuhause, liess die darauf dargestellten, nun auf doppelte Weise stumm bleibenden Musizierenden wie Geister im Raum schweben, und entwarf durch die Gegenüberstellung des sicher in seinem Rahmen untergebrachten Originals mit einer Vergrösserung, die auf lose gewobenem Tuch wie eine vorübergehende Erscheinung sich niedergelassen hat, eine eindrückliche Metapher vom Bild und seiner Wirkung.

Im gleichen Jahr waren auch Werke eines weiteren Schweizer Fotografen in Venedig zu sehen. Jean Clair (\* 1940), Kurator der Hauptausstellung, die dem Körper gewidmet war, lud Hans Danuser (\* 1953) ein, neuere Arbeiten zu zeigen, und präsentierte sie in einer Gegenüberstellung mit Werken von Bruce Nauman (\* 1941). Danusers Fotografien, die leider nicht in zur Ausstellung erschienenen Katalog abgebildet wurden, entstammten den Serien *Medizin I* und *Chemie II* und behandeln zwei von insgesamt sieben Bereichen der Arbeitswelt, mit denen sich Danuser über einen längeren Zeitraum beschäftigt hatte (Abb. 6).<sup>48</sup> Danuser hatte zuvor verschiedene Aufträge zur Dokumentation von (neu erbauter) Architektur übernommen und sich an Orten bewegt, zu denen er nur als Fotograf Zutritt erhielt und auch nur dann, wenn der Betrieb noch nicht aufgenommen oder für eine bestimmte Zeit unterbrochen worden war. Dabei ging ihm auf, dass er sich in Räu-



men befand, in denen die Menschen einen grossen Teil ihres Lebens verbringen, während das, was sie entscheiden, entdecken oder produzieren, auf die Welt in ihrer heutigen Form direkt Einfluss nimmt. Doch genauso, wie er keinen dieser Menschen jemals zu Gesicht bekam, erschien auch ihr Einfluss unsichtbar und unfassbar. Als er mit der Schilderung der an diesen Schauplätzen stattfindenden Vorgänge begann, hielt er sich deshalb an ihre Einrichtung oder an die Zeugen der in ihnen vorgenommenen Tätigkeiten. In Analogie zu seiner eigenen Beobachter-Situation, die an ein Zuvor oder an ein Danach geknüpft waren, richtete er seine Aufmerksamkeit auf Dinge, die noch nicht begonnen oder bereits wieder zu Ende gegangen waren. Durch die Darstellung von zu Forschungszwecken eingefrorenen Embryonen rief er in Erinnerung, wozu ein menschlicher Organismus dienen kann, der nicht ins Leben getreten war, anhand der zur Aufklärung von Verbrechen in der Pathologie aufgebahrten Toten, was sie nach dem Ende ihres Lebens noch mitzuteilen vermochten. Wie ein an diesen Orten beschäftigter Wissenschaftler näherte er sich mit seiner Kamera den unbelebten Zeugen der medizinischen Untersuchungen, bis sich – dem Blick durch das Mikroskop vergleichbar – für den Uneingeweihten nur noch Strukturen ausmachen liessen. Die Annäherung über die Grenze des für den Laien Benennbaren hinaus wurde vielfach als Abstraktion gedeutet. Dies erklärt jedoch nicht, warum Danusers Bilder – selbst in Schwarz-Weiss, das in diesem Fall die Nerven der Betrachter eigentlich schonen müsste – Unbehagen oder gar Grauen auslösen.



6 Hans Danuser (\* 1953), aus der Serie *Medizin I*, 1984

### 1997: Anstelle eines Kratzgeräusches, Interlude

An der Biennale des Jahres 1997 waren keine Fotografien eines Kunstschaftenden aus der Schweiz ausgestellt. Germano Celant (\* 1940), der für die Biennale zuständige Kurator, reihte im Katalog zur Einführung 79 Zitate aneinander, die von «action» bis «Zorio» über die Situation der zeitgenössischen Kunst Auskunft gaben. Unter dem Stichwort «photography» war ein Text von Maria Laura Rodotà eingefügt, der einem Artikel des «Espresso» entnommen worden war: «At this century's end, we are facing the decline of the giant utopias like the negation of abstract and theoretical certainties. Beset by doubts and crises, we are therefore seeking a knowledge that is incomplete but certain, recognizable and real. Art, design, architecture, cinema, music and literature have always aspired to diminish

reality, favouring instead the virtual and imaginary, and have worked on the ambiguity of signs and images, letting the fictitious and simulated have the upper hand. For a public no longer able to entrust its own experiences, senses and perceptions to anyone, deceived by both politics and distorted information, and thus afflicted by deep existential uncertainties, these art forms are now at risk, since they have encouraged the diffusion of information that has confused the perception of the familiar without helping in its understanding. Photography, on the other hand, has almost always concerned facts and experiences that are known or at least understandable by all. It has never been held back by reality, and when this was done, as in the time of the surrealists and abstracts, it never managed to enter the world of the unreal, remaining as it has a medium. Compared with these art forms, photography takes no account of the ideological and visionary power that concerns planning of the future, but embodies a specific, clear reading of the present. This turns out to be less illusory and frustrating, since it may abandon any giant aspirations, but it allows discovery of both major and minor realities. In a world of simulators, it is forced to come forward, imposing a language of life. The history of contemporary arts can be said to be moving towards a «new realism», as documented by recent sculpture oriented towards themes of sexuality and social and personal disease. The source and guide of this new realism is photography.»<sup>49</sup>

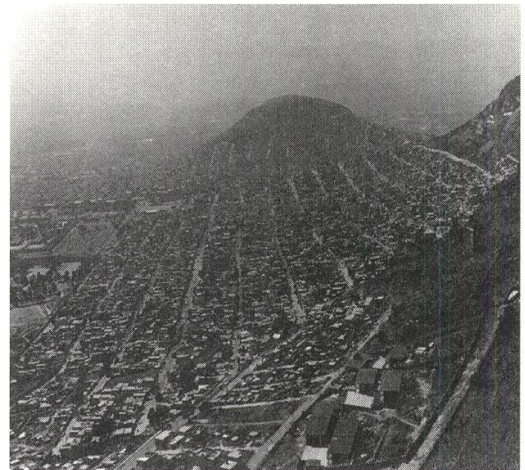
### 1999: Balthasar Burkhard, Hubbard/Birchler

Mit Balthasar Burkhard (1944–2010) hatte 1999 – nach Schwartz (1993) und Danuser (1995) – ein weiterer Fotograf aus der Schweiz die Chance erhalten, an der Biennale auszustellen. Auch Burkhard war nicht als offizieller Vertreter seines Landes eingeladen worden, sondern zeigte seine Werke an einer Sonderschau, an der von Harald Szeemann (1933–2005) eingerichteten Ausstellung «dAPERTutto» (Abb. 7). Der Künstler präsentierte Werke aus der Serie der grossformatigen Luftaufnahmen menschlicher Siedlungen, die unter dem Titel *Ciudad* oder *City* gegen Ende der 1990er Jahre entstanden waren.<sup>50</sup> Die aus der Vogelschau gezeigten Panoramen von Wohnquartieren oder Städten stehen zwar in einer darstellerischen Tradition, die in der Fotografie längst einen festen Platz erhalten hat, doch vermochte Burkhard die Faszination an diesen aus ungewöhnlicher Perspektive erstellten Bildern durch seine Aufnahmen zu erneuern und zu steigern. Der Blick von einem erhöhten Punkt auf eine menschliche Siedlung, die sich schier endlos ausbreitet, hat dem Menschen wohl zu jeder Zeit Staunen über die Grösse eingeflösst, zu der die von ihm geschaffenen Mikrokosmen sich akkumulieren. Da Burkhard bei seinen Fotografien nicht die Sehenswürdigkeiten der von ihm porträtierten Städte



in den Blick nimmt, treten die den menschlichen Siedlungen über ihre Unterschiede hinweg gemeinsamen Strukturen umso stärker hervor. Sie äussern sich als über die Jahrtausende scheinbar nur wenigen Veränderungen unterworfenen Anordnungsprinzipien, die alle Orte prägen, an denen Hunderttausende oder Millionen zum Wohnen und Arbeiten zusammenströmen. Für die überwältigende Wirkung der im Burkhard'schen «low key» gehaltenen Aufnahmen ebenso wichtig ist die hauptsächlich dem Fortschritt der fotografischen Technik zu verdankende Verbindung von grossem Format und durchgehendem Detailreichtum. In ihrer fast wuchtig zu nennenden Monumentalität erinnern sie zudem an das Schaffen seines Lehrmeisters Kurt Blum (1922–2005). Als Burkhard an die Biennale von Venedig eingeladen wurde, blickte er auf eine erfolgreiche 30-jährige Schaffens- und Ausstellungskarriere zurück. In den 1970er Jahren zählte er zu einem Kreis, zu dem neben weiteren Kunstschaaffenden auch die Ausstellungsmacher Szeemann und Jean-Christophe Ammann (\* 1939) gehörten. Ein erster wichtiger Meilenstein seiner künstlerischen Laufbahn bildete die Teilnahme an der 1970 von Ammann in Luzern eingerichteten Ausstellung «Visualisierte Denkprozesse», an der Burkhard Interieurs zeigte, die aus einer Zusammenarbeit mit Markus Raetz (\* 1941), einem weiteren Mitglied des genannten Kreises, hervorgegangen waren.

Im Ausstellungsteil «dAPERTutto» wurden auch grossformatige Fotografien von Teresa Hubbard (\* 1965) und Alexander Birchler (\* 1960) ausgestellt. Hubbard/Birchler, die seit 1990 zusammenarbeiten, zeigten Werke aus den Serien *Holes* (1997) und *Gregor's Room I* (1999). Für *Gregor's Room* bauten sie die Kammer nach, die Franz Kafka als Schauplatz der Verwandlung von Gregor Samsa in einen Käfer beschreibt,<sup>51</sup> und liessen in dem rekonstruierten Zimmer einen Schauspieler Posen einnehmen, die sie jeweils aus zwei verschiedenen Blickwinkeln aufnahmen. Im Unterschied dazu muss der Raum für *Holes* mit Mobiliar regelrecht vollgestellt worden sein, denn die darin platzierte Schauspielerin konnte nur durch Lücken fotografiert werden, die in diesem künstlichen Wirrwarr entstanden. Planung und Vorbereitung der Arbeiten von Hubbard/Birchler entsprechen denjenigen von Filmemachern, und tatsächlich entstanden auf der für *Gregor's Room* aufgebauten Bühne zwei Videosequenzen (*Gregor's Room II* und *Gregor's Room III*). In diesen Arbeiten verschränken die beiden Kunstschaaffenden jeweils eine erzählerische und



7 Balthasar Burkhard (1944–2010), *City*, 1998



eine skulpturale Komponente. Mit Hilfe einer (Film-)Kamera suggerieren sie ein räumliches oder zeitliches Kontinuum, das sie jedoch durch den Einbezug von Widersprüchen gleich wieder infrage stellen. Das Mittel dazu ist der Ausschnitt, der nicht das Ganze ihrer Arrangements zeigt, sondern stets sowohl eine Innen- als auch eine Aussenseite ihrer wie Filmkulissen konstruierten Räume im Bild erscheinen lässt.

### 2001: Lüthi weint noch einmal. Für die Schweiz

Im Jahr 2001 wurde die Schweiz an der Biennale von Venedig durch Urs Lüthi (\* 1947) vertreten, der sich in seinen komplexen, die Kunst mit dem Leben verflechtenden Installationen immer wieder der Fotografie bedient(e). Wie Burkhard und Raetz zählte er in den 1970er Jahren zu den von Szeemann und Ammann geförderten jungen Künstlern, und auch er hatte an der Ausstellung «Visualisierte Denkprozesse» teilgenommen. Eine Aufnahme, die 1974 im Kunstmuseum Luzern zur Dokumentation der Hängung von *The Numbergirl* entstanden war (Abb. 8), ging in der Folge eine Art Symbiose mit seinem Schaffen ein. Sie zeigt in kongenialer Verbindung mit einem die Museumsräume kennzeichnenden, architektonischen Kuriosum (ein durchlaufender Sims aus belgischem Granit mit darunter aufgehängten Radiatoren) eine lange Reihe jener fotografischen Selbstbildnisse in androgyner Aufmachung und unterschiedlicher Kostümierung, die den Künstler bekannt gemacht haben. Bis heute dient die Aufnahme als Referenz für Lüthi's künstlerische Anfänge und zur Illustration einer Epoche, in der die Auseinandersetzungen um eine avantgardistische Kunst noch einmal einen Höhepunkt erreicht hatten. In der an der Biennale aufgebauten Installation brachte der Künstler mit gewohnt (selbst-)ironischem Augenzwinkern die Reduktion seines Œuvres auf eine Serie von Schlüsselwerken selbst zur Sprache, indem er eine Auswahl aus seinen frühen Selbstbildnissen in einheitliche Holzrahmen steckte, die seitlich den Schriftzug «Trademark» trugen, sowie seinen auf ein Piktogramm verkürzten und als eine Art Logo fungierenden Profilkopf.<sup>52</sup> Neben dem offiziellen Beitrag Lüthi's waren an der Biennale von 2001 (im Rahmen des «Aperto») auch Aufnahmen von Arnold Odermatt (\* 1925) zu sehen, die der ehemalige Polizeifotograf in Ausübung seines Berufs geschossen hatte. Die unleugbare Qualität von Odermatts Sachfotografie, die eine einwandfreie Beherrschung des Handwerks und ein Auge für Bildkomposition verrät, war durch seinen Sohn, den Filmemacher Urs Odermatt (\* 1955), erkannt und mit einer Publikation der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Die Präsentation im Rahmen der Biennale von Venedig bildet nicht bloss einen (vorläufigen) Höhepunkt dieser aussergewöhnlichen Karriere, sie zeigt vor allem auch,



8 Urs Lüthi (\* 1947), *The Numbergirl* in der Ausstellung «Transformer. Aspekte der Travestie», Kunstmuseum Luzern, 1974

dass – wie bei den anderen darstellenden Verfahren auch – in der Fotografie die zwischen angewandter und freier Kunst gezogene Grenze im Grunde genommen jederzeit überschritten werden kann. Denn auch wenn Odermatt sich in erster Linie darum bemüht hat (oder: selbst wenn sich der Fotograf nur darum bemüht hätte), gute Arbeit zu leisten und einen Sachverhalt zu klären, kamen dabei doch Bilder zustande, die den Wunsch entstehen lassen, um ihrer selbst willen betrachtet zu werden.

Nur am Rand dieser Darstellung ist zu erwähnen, dass die experimentellen Klangkünstler Norbert Möslang (\* 1952) und Andy Guhl (\* 1952), die in der Kirche San Staë eine Soundinstallation einrichteten, im Katalog zu ihrem künstlerischen Beitrag einen fotografischen Bildessay publizierten. Es handelte sich um Stills von Videoaufnahmen, die sie während ihrer Vorbereitungsarbeiten realisiert hatten.<sup>53</sup> In Venedig ausgestellt waren jedoch weder Video noch Fotos.

### 2003: Emmanuelle Antille, Fischli/Weiss und Shirana Shahbazi

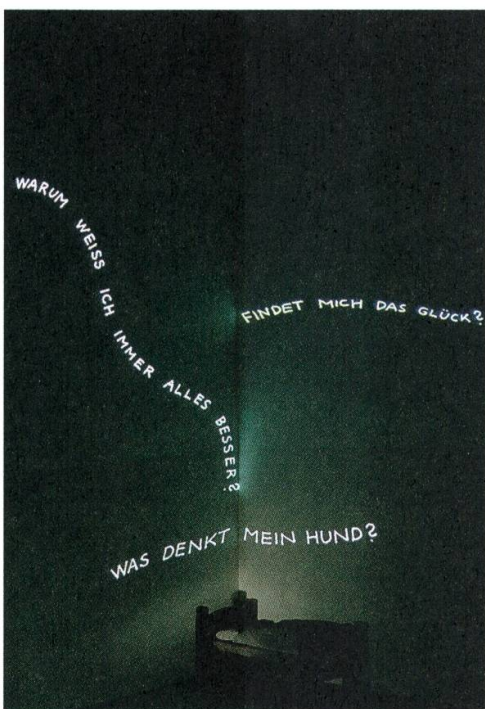
An die Biennale von 2003 wurde Emmanuelle Antille (\* 1972) als offizielle Vertreterin der Schweiz eingeladen. Die Künstlerin stellte *Angels Camp* vor, ein Filmprojekt, zu dem ihr während einer Reise quer durch Kalifornien die Idee gekommen war. Ihre als Video-Installation im schweizerischen Pavillon eingerichtete Arbeit



wurde von Fotos begleitet, nach Stills entstandenen Vergrösserungen, die im Entrée des Gebäudes aufgehängt wurden.

An die gleichzeitig im italienischen Pavillon stattfindende Übersichtsausstellung wurden drei weitere Kunstschaaffende aus der Schweiz eingeladen, die mit Fotografie arbeiten: Neben den *Fragen* von Fischli/Weiss, mit denen das Künstlerduo den Goldenen Löwen gewann, war auch ein Werk von Shirana Shahbazi (\* 1974) zu sehen. Peter Fischli (\* 1952) und David Weiss (1946–2012), die 1995 als offizielle Vertreter ihres Landes im Schweizer Pavillon eine Videoinstallation ausgestellt hatten,<sup>54</sup> können wie Urs Lüthi den Künstlern zugezählt werden, die mit den Mitteln der Bildhauerei, des Videos und der Fotografie arbeiten und ihre Werke in selbsteingerichteten Installationen aufeinander beziehen. Ihre an der Biennale von 2003 ausgestellte Arbeit bestand aus einem abgedunkelten Raum, in dem sich eine kleine Skulptur aus Polyurethan befand, sowie aus 405 Kleinbild-Dias mit insgesamt 1200 von Hand geschriebenen Fragen, die nacheinander projiziert wurden (Abb. 9). 1981, als Fischli und Weiss begannen, diesen Fragen-Katalog anzulegen, war an der zur Darstellung gewählten Diaschau, technisch gesehen, nichts Aussergewöhnliches. Sie erlaubte es, die unüberschaubar gewordene Menge an Fragen

Schritt für Schritt vorzuführen und ergab zugleich durch das Aufleuchten und Erlöschen der kurzen, mit einem Fragezeichen schliessenden Wortfolgen ein treffendes Bild für die in einem grüblerischen Moment entstehenden und durch nachfolgende wieder verdrängten Gedanken. Im Jahr 2003 hatte diese einst überall eingesetzte Projektionstechnik jedoch etwas von ihrer Selbstverständlichkeit verloren und mutete leicht anachronistisch an. Das gedämpfte Rauschen der Ventilatoren, der Geruch des von den Glühbirnen aus der Luft gelösten Ozons und das wie ein mechanisches Schnalzen klingende Geräusch, das den Bildwechsel begleitete, traten nun deutlicher als Eigenschaften einer bestimmten Präsentationsform von Fotografie ins Bewusstsein. Doch handelt es sich um Phänomene, die an der Peripherie des Mediums anzusiedeln sind. Sie nehmen für sich ein, weil sie den Charme einer durch den Fortschritt an den Rand gedrängten Technik verströmen – auf das fotografische Bild, das im Übrigen selbst nur Hilfsmittel ist, üben sie keine Wirkung aus.



9 Peter Fischli (\* 1952) und David Weiss (1946–2012), *Fragen*, Installationsansicht, 50. Biennale von Venedig, 2003 (Foto: FBM Studio, Franziska Bodmer & Bruno Mancina, Zürich)





10 Shirana Shahbazi (\* 1974), *Annunciation*, Ausstellungsansicht, 50. Biennale von Venedig, 2003 (Foto: FBM Studio, Franziska Bodmer & Bruno Mancina, Zürich)

Im Unterschied dazu ist im Schaffen von Shirana Shahbazi die Fotografie Zentrum und Ausgangspunkt. Shahbazi bewegt sich in den aus der Malerei übernommenen Gattungen Porträt, Landschaft und Stilleben, die in der Fotografie mittlerweile auf eine rund 170-jährige Tradition zurückblicken, darauf vertrauend, dass auch Themen, die längst zu Standards geworden sind und bereits mehrfach eine gültige Formulierung gefunden haben, sich immer wieder behandeln lassen, wenn die Auseinandersetzung mit dem Gegenstand selbst gesucht (und nicht kopiert) oder auf neue Gebiete ausgedehnt wird. Sie verlässt sich auf die ästhetische Qualität eines früher dem Grossformat vorbehaltenen, seit einiger Zeit auch dem Mittelformat zugänglichen fotografischen Verfahrens, das sich durch hohe Auflösung und farbliche Opulenz auszeichnet, ohne der Verfremdung oder Übersteigerung zu bedürfen. Bisweilen jedoch verlässt Shahbazi den sicheren Boden der etablierten Sujets oder bezieht Malerei ein. Für ihre im italienischen Pavillon realisierte Arbeit machte sie beides. Sie wagte sich an einen ursprünglich der Malerei angehörenden, für kurze Zeit auch durch die religiöse Fotografie behandelten Themenkreis und stellte eine Verkündigung an Maria dar. Sie fertigte dazu eine Sequenz von fotografischen Porträts an, die eine junge Frau und Lilien zeigen, und liess ihre



Aufnahmen von iranischen Plakatmalern als Wand- und Deckenbild ausführen (Abb. 10). Mit dieser auf Einladung von Francesco Bonami realisierten Arbeit, die den Titel *Annunciation* erhielt, bewegte sie sich zwischen den Medien. Von der Malerei ausgehend inszenierte sie Fotografien, die wieder in Malerei übersetzt wurden, wobei diese zweite Umwandlung eher die Züge von Konzeptkunst zeigte als das Vorgehen eines Fotorealisten.<sup>55</sup>

### 2005: The Invisible Man

An der Biennale des Jahres 2005 liess sich die Schweiz durch vier Kunstschaaffende vertreten, von denen zwei regelmässig mit Fotografie arbeiten.<sup>56</sup> Während Gianni Motti (\* 1958) mit Hilfe von Fotos seine Performances dokumentiert, ist Marco Poloni (\* 1962) vor allem als Fotograf und Videokünstler tätig. In dem zu dieser Ausstellung erschienenen Katalog werden drei Fotoserien vorgestellt: *Permutit – Storyboard for a Film*,<sup>57</sup> 2005, *Shadowing the Invisible Man – Script for a Short Film*, 2001 und *AKA (Also Known As) – Script for a Short Film*, 2002. Durch den Titel-Zusatz und durch die in der Form von Regieanweisungen abgefassten Texte, die wie Bildlegenden unter die einzelnen Aufnahmen gesetzt wurden, gibt der Künstler seine grossformatigen Prints als vorbereitende Arbeiten für Filme aus. Wie den Beischriften zu entnehmen ist, erzählen die vermeintlichen Drehbücher die Geschichte eines Repräsentanten der ökonomischen oder politischen Elite (*Permutit*), eines illegalen Einwanderers (*The Invisible Man*) oder eines Terroristen (*AKA*). Allerdings handelt es sich bei der als Hauptdarsteller bezeichneten Figur um eine Person, die sich zufällig an den von Poloni fotografierten Orten befand, so dass es dem Betrachter nicht möglich ist, sich ein Bild von diesem Protagonisten zu machen. Dennoch entfalten diese Bilder ihre eigene Suggestivkraft. Sie werden zu entscheidenden Stationen zahlreicher Lebensgeschichten, die sich tagtäglich unerkannt mitten unter uns ereignen. Ihre Akteure haben keine Gesichter, weil sich niemand für sie interessiert oder weil sie von vorneherein abgelehnt werden. Sie sind die Vertreter einer mit Misstrauen betrachteten Gruppe, die nur als Ganzes wahrgenommen wird. In Venedig ausgestellt war bloss die Serie *Permutit*.

- \* Der Verfasser bedankt sich bei Viola Radlach und Philipp Hitz für eine kritische Durchsicht des Manuskripts.
- 1 «Bringen wir uns nicht in eine der üblichen Schwierigkeiten?», fragte der als Berater fungierende Kunsthistoriker Roberto Longhi (1890–1970) zu einem Vorschlag, mit dem Rodolfo Pallucchini eines der vielen Probleme zu lösen versuchte, das sich während der Vorbereitung einer Ausgabe der Biennale einstellte. Siehe Roberto Longhi aus Ronchi an Rodolfo Pallucchini, 19.9.1956, in: Maria Cristina Bandera (Hrsg.), *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948–1956* (Parole di Charta, 12), Mailand: Edizioni Charta, 1999, S. 251.
  - 2 Die (Re-)Integration der Fotografie in den der bildenden Kunst vorbehaltenen Ausstellungsbetrieb begann in der Schweiz während der 1970er Jahre. Als Meilensteine zu erwähnen sind die Gründung der Stiftung für die Photographie 1971 in Zürich (heute Fotostiftung Schweiz, Winterthur) und die Ausstellung «Malerei und Photographie im Dialog» von 1977 im Kunsthaus Zürich. Für die Kunsthallen-Leiter und Ausstellungsmacher, die im Verlauf der 1960er Jahre ihre Arbeit aufnahmen, gehörte Fotografie mehr oder weniger selbstverständlich zum Spektrum der zeitgenössischen Kunst.
  - 3 Der Zusammenhang zwischen der Weltausstellung und der Biennale von Venedig wurde verschiedentlich betont. Dass die Biennale auch internationale Kunstaussstellungen wie diejenige von München beerbte, geriet dagegen ein wenig in Vergessenheit. Siehe zu diesem Thema Regula Bolleter, «Die Schweiz glänzte [...] durch Abwesenheit» – Die Eidgenossenschaft und die Internationale Kunstausstellung von Venedig 1895 bis 1932» im vorliegenden Sammelband. Erfolg bedeutet hier auch Dauer und Kontinuität. Die Biennale von Venedig überlebte zwei Weltkriege und besteht (im Jahr 2013) seit 118 Jahren. So gesehen lief die Biennale einer älteren Einrichtung (den internationalen Kunstaussstellungen) den Rang ab und wurde zur Begründerin einer neuen Präsentationsform.
  - 4 Die Biennale von Venedig umfasste von Anfang an verschiedene Sektionen und wurde bald von Veranstaltungen begleitet, die schliesslich als eigene «Biennalen» durchgeführt wurden. Aus dem Begleitprogramm gingen 1930 das erste «Festival internazionale di musica contemporanea» hervor, 1932 die erste «Mostra internazionale d'arte cinematografica» (im deutschen Sprachraum besser bekannt als Filmfestival von Venedig) und 1934 das erste «Festival internazionale del teatro». Nachdem 1976 zwei Sonderschauen die Themen Architektur des Faschismus bzw. Raumplanung behandelt hatten, wurde 1980 die erste «Mostra internazionale di architettura di Venezia» veranstaltet. 1999 schliesslich fand die erste Ausgabe des «Festival internazionale di danza contemporanea» statt.
  - 5 Zum Einzug der alternativen Techniken an der Biennale von Venedig können hier nur ein paar Andeutungen gemacht werden: 1970 wurde ein Werk von Carl Fredrik Reuterswärd und Gérard Minkoff gezeigt, das über einen Laser verfügte. Im selben Jahr zeigten Michael Heizer (\* 1944), und Curt Heigl eine Installation mit 4 Monitoren und 4 Videokameras. 1972 stellten bereits mehrere Künstler (u. a. Mario Merz, Peter Roehr, Ulrich Rückriem, Richard Serra, Keith Sonnier, Laurence Weiner) Video-Arbeiten aus. 1986 fand – als Abteilung von «Arte e Scienza» – unter dem Titel «Tecnologia e Informatica» eine dem künstlerischen Arbeiten mit Computer gewidmete Ausstellung statt. Johannes Gfeller beobachtete einen ähnlichen Vorgang bei der Vergabe von Stipendien an (bildende) Künstler durch den Bund; vgl. Johann[es] Gfeller, «Fotografie statt Kunst. Die Förderung von Fotografie und Video im Spannungsfeld von freier und angewandter Kunst», 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. 151–161.
  - 6 Bis 1956 gab es eine eigene Abteilung für Medailleure, bis 1972 einen Ausstellungsteil für Arti Decorative mit einem Schwerpunkt bei Produkten der Muraneser Glasmanufakturen. 1978 fand die letzte Ausstellung zum Thema Glas (aus Murano) statt. Bis 1976 scheint es eine der Druckgrafik vorbehaltene



Abteilung gegeben zu haben. Im gleichen Jahr wurde auch den Multiples (als Editionen produzierte Kleinplastiken) ein eigener Bereich zugewiesen.

- 7 Einen guten Blick hinter die Kulissen vermittelt Bandera (Hrsg.) 1999 (wie Anm. 1).
- 8 Im Zusammenhang mit der Biennale wird gerne auf die regelmässig inszenierten oder in Kauf genommenen Skandale hingewiesen. Wenig Beachtung fand bisher, dass mehr als zweihundert Kunstschaaffende in den Jahren von 1895 bis 1995 zehn Mal und mehr an einer Biennale teilgenommen haben, die beiden Spitzenreiter sogar 21 Mal in Folge: Plinio Nomellini (1866–1943) von 1899 bis 1942, Arturo Tosi (1851–1956) von 1909 bis 1956, beide also bis zu ihrem Tod. Da von beiden zudem noch Werke an Retrospektiven gezeigt wurden, kommen sie je auf insgesamt 23 Beteiligungen. Dies bedeutet, dass sie während mehr als vierzig Jahren das Wohlwollen der Organisatoren und wohl auch des Publikums gefunden haben mussten. Die meisten dieser über einen längeren Zeitraum an der Biennale vertretenen Kunstschaaffenden haben zwei Eigenschaften gemeinsam: sie sind heute höchstens noch lokal bekannt, und ihre Werke zeigen einen Widerschein der jeweils aktuellen künstlerischen Strömungen. So erstaunt es nicht, dass unter diesen zweihundert auf den Erfolg an einer Biennale Abonnierten nur eine Handvoll heute in der Kunstgeschichte einen Namen hat: Angeführt wird die kleine Schar durch Carlo Carrà (1881–1966), dessen Werke 19 Mal in Venedig ausgestellt wurden. Auf ihn folgen: James Ensor (1860–1949), 16 Mal, Gino Severini (1883–1966) 15 Mal, Lucio Fontana (1899–1968) 14 Mal, Emilio Vedova (1919–2006) 13 Mal, Giacomo Balla (1871–1958), Alberto Burri (1915–1995), Pietro Chiesa (1876–1959), Filippo de Pisis (1896–1956), Alberto G. Magnelli (1888–1971), Marino Marini (1901–1980) und Franz von Stuck (1863–1928), je 12 Mal, Pierre Bonnard (1867–1947), Auguste Rodin (1840–1917), Giovanni Segantini (1858–1899), Antoni Tàpies (1923–2012), je 11 Mal, Pablo Picasso (1881–1973) und Paul Signac (1863–1935), je 10 Mal. Inwiefern die Ausgaben der letzten
- 17 Jahre dieses Bild verändert haben, konnte nicht recherchiert werden. Vgl. *La Biennale di Venezia. Le Esposizioni Internazionali d'Arte 1895–1995. Artisti, mostre, partecipazioni internazionali, premi*, [Mailand]: Electa, 1996, Register nach Kunstschaaffenden.
- 9 Henry Fox Talbot (1800–1877) war nicht nur ein genialer Wissenschaftler und Erfinder, sondern besass auch ein künstlerisches Flair. Von den Aufnahmen des Malers Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) bestechen vor allem seine Stillleben, während Gustave Le Gray (1820–1884) als einer der Begründer der Landschaftsfotografie gelten kann und Nadar (eig. Gaspard-Félix Tournachon, 1820–1910) durch seine Porträts berühmt wurde. Die Genannten stehen hier nicht als Begründer einer Schule, sondern lediglich für eine frühe Vollendung der Fotografie innerhalb der Gattungen Stillleben, Landschaft und Porträt.
- 10 Carlo Bertelli, «Convergenze e divergenze. Ritratto pittorico e ritratto fotografico in Italia nei cent'anni della Biennale», in: *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895–1995*, Ausst.-Kat. Padiglione Italia [La Biennale di Venezia, 46], 11.6.–15.10. 1995, Florenz: Alinari, 1995, S. 31.
- 11 Claudio De Polo, «Presentazione», ebd., S. [5]. De Polo war zum damaligen Zeitpunkt Präsident des Unternehmens Fratelli Alinari, das in verschiedener Weise zum Zustandekommen der Ausstellung beigetragen hat. Auch hier wäre zu fragen, warum denn die Fotografie als «arte minore» (als «mindere», aber auch als «angewandte Kunst») eingestuft worden ist, da sie doch von Anfang an mit Malerei, Zeichnung und (Druck-)Grafik dieselben Aufgaben teilte.
- 12 Die folgenden Ausführungen basieren vor allem auf zwei Quellen: Das Register nach Kunstschaaffenden von Le Esposizioni Internazionali 1996 (wie Anm. 8), in dem leider nicht zwischen Fotoarbeiten und Aufnahmen, die ein Werk dokumentieren, unterschieden wird. Als zweite Quelle diente das von Regula Krähenbühl, Simonetta Nosedà und Susann Oehler, SIK-ISEA, erarbeitete Verzeichnis der seit 1920 von der Schweiz an die Biennalen eingeladenen Schweizer Künstlerinnen und

Künstler sowie – sofern möglich – der von ihnen gezeigten Werke.

- 13 Der entsprechende Passus von Dell'Acqua in der (unpaginierten) Einführung des Katalogs zur 34. Biennale: «Si è pure previsto, nel progetto iniziale della rassegna, che non dovessero figurarvi unicamente opere di pittura e di scultura, ma vi potessero trovar posto, per porre in luce, sia pur per esempi, i reciproci rapporti tra i vari aspetti delle arti visuali, saggi [hier: Proben] delle esperienze odierne nel campo delle arti così dette minori (arazzi, ceramiche e simili), della scenografia, dello «happening», della fotografia, della grafica pubblicitaria, della poesia visiva e dell'«industrial design»», in: XXXIV<sup>a</sup> *Esposizione Internazionale d'Arte*, Ausst.-Kat. [La Biennale di Venezia, 34], 22.6.–20.10.1968.
- 14 «Rayographs» nannte Man Ray seine Fotogramme, ohne Kamera belichtete Fotos.
- 15 Das Schaffen von Gianni Bertini kann dem Umkreis des Nouveau Réalisme (Pierre Restany) zugeordnet werden. Bei den ausgestellten Werken handelt es sich um die fotomechanische Reproduktion verschiedenster Vorlagen auf Leinwand, die mit Emulsion lichtempfindlich gemacht worden waren. Stilistisch gesehen bewegte Bertini sich im Bereich der Pop Art. Die Technik seiner Werke wird im Katalog zur 34. Biennale als «riporto fotografico» angegeben, Biennale di Venezia 1968 (wie Anm. 13), S. 8.
- 16 Diese zehn Künstler waren: Mario Ballocco (1913–2008), über dessen Fotos nichts bekannt ist; Gilles Ehrmann (1928–2005), der Fotomontagen ausstellte; El Lissitzky (1890–1941), von dem Aufnahmen seiner Werke gezeigt wurden; Michael Heizer, der eine Aufnahme von «Double Negative» zeigte. Michael Snow (\* 1929) war mit Werken aus der Gruppe «Authorization» vertreten, mit elaborierten Collagen, die unter der Verwendung von Polaroidfotos entstanden; Giulio Paolini (\* 1940) präsentierte eine Fotografie und Jiri Kolar (1914–2002) wiederum Fotocollagen.
- 17 Die Fotografien waren nach Videobändern des Künstlers entstanden.
- 18 Es waren dies: «Twenty six gasoline stations, 1963; Thirty four parking lots in Los Angeles, 1967; Real Estate Opportunities, 1968; Every building on the Sunset Strip», Los Angeles, 1970.
- 19 Gezeigt wurden: *Le tracce. Testo introduttivo di Adriano Spatola*, Bologna: Edizioni Sampietro, 1966; *Atest*, Parma: Edizioni Geiger, 1968; *Per un trattamento completo*, Modena: [Eigenverlag], 1971.
- 20 Neben Abhijit Barua (Bombay), Roman Cieslewicz (Malakoff), Milton Glaser (NYC), Franco Grignani (Mailand), Hans G. Hillmann (Frankfurt a. M.), Günther Kieser (Frankfurt a. M.), Ottorino Monestier (Induno Olona), Pentagram (London) und Gustavo Ramirez (Mexico City) war auch Josef Müller-Brockmann (Zürich) mit Arbeiten vertreten.
- 21 Eine offizielle Biennale war 1974 nicht zustande gekommen.
- 22 Siehe die Einleitung des Präsidenten, Carlo Ripa di Meana in: XXXVII<sup>a</sup> *Esposizione Internazionale d'Arte. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, 2 Bde., Ausst.-Kat. [La Biennale di Venezia, 37], 14.7.–10.10.1976, Bd. 1, S. 9. Wie weiterhin zu den thematischen Ausstellungen über die bildende Kunst verfassten Texten entnommen werden kann, waren auch die übrigen Organisatoren in diesem Jahr derart mit politischen, sozialen, psychologischen etc. Problemkreisen beschäftigt, dass für künstlerische oder gattungsspezifische Fragen (fast) kein Platz blieb. Abgesehen vom geradezu rührenden Statement von Raffaele De Grada, der freimütig bekennt, er hätte es lieber gesehen, wenn nur Malerei und Bildhauerei ausgestellt worden wäre (ebd., Bd. 2, S. 292), äussert sich einzig Enrico Crispolti zu diesem Thema. Laut Crispolti bewegte sich die zeitgenössische Kunst «ausserhalb eines Mediums» und bediente sich der verschiedenen Gattungen aufgrund einer gerade sich stellenden Aufgabe, jedoch nicht um der in ihnen angelegten Möglichkeit willen (ebd., Bd. 2, S. 291). Weitere Texte stammten von Eduardo Arroyo, Pontus Hulten, Tommaso Trini, Olle Granath; siehe ebd., Bd. 2, S. 290–298.
- 23 Als Ganzes war die Biennale im Übrigen dem Nachbarland Spanien, das auch eine Sonderausstellung erhielt, gewidmet. Anlass war das Ende des faschistischen Regimes nach dem



- Tod von General Franco. Einzelne Länder schlossen sich in ihren Pavillons dem Gesamtthema «Ambiente, partecipazione, strutture culturali» an und präsentierten Raumplanungsprojekte (die Niederlande) oder Experimente und Projekte von Schulen, die der Ausbildung von Künstlern dienten (die Schweiz). Von den beiden übrigen der bildenden Kunst gewidmeten Präsentationen war die eine der Entstehung der Installation gewidmet, die andere zeigte einen Überblick über die Kunst der letzten Jahre (1972–1976).
- 24 Die Aufnahmen waren zu ihrer Zeit in *Vogue* oder *Harpers Bazaar* erschienen.
- 25 Biennale di Venezia 1976 (wie Anm. 22), Bd. 2, S. 286. Der als «Janus» firmierende Verfasser (Janus Codognato?) spricht immerhin von «ricerca artistica» («künstlerischer Recherche») und «vicenda inventiva» («Abenteuer der Erfindung»).
- 26 Ebd., Bd. 1, S. 22–27. Bei Krokus handelte es sich um eine Art «Bürgerinitiative» oder «Quartiersverein», die Mitglieder waren nicht unbedingt Künstler.
- 27 Ganz oder teilweise auf die Dokumentation durch Fotografie angewiesen waren auch die Sonderausstellungen über den Werkbund, über die Architektur des faschistischen Italien, über die Beziehungen zwischen Amerika und Europa, über Ettore Sottsass, über fünf Grafiker sowie über Objekte aus Glas.
- 28 Ebd., Bd. 1, S. 82–85 (mit einem Text von Michael Compton).
- 29 Ebd., Bd. 2, S. 374.
- 30 Hingegen erscheint ein Hinweis auf dem Plakat, das zur Ausstellung gedruckt wurde. Der Titel lautet dort: «Fotografia. L'immagine provocata», siehe Le esposizioni internazionali (wie Anm. 8), S. 53.
- 31 Luigi Carluccio, «L'immagine provocata», in: *L'immagine provocata*, Katalog zur Sonderausstellung [La Biennale di Venezia, 38], 1978, S. 5–6. Die folgenden Paraphrasierungen im Text basieren auf dieser Quelle. Auch in den Einleitungstexten zum Hauptkatalog wurde mit keinem Wort erwähnt, dass die Fotografie zum ersten Mal Thema einer Sonderausstellung der Biennale von Venedig war.
- 32 Ebd., S. 5. «Immagine provocata, provocante, provocatoria e quante altre definizioni servono per indicare l'esistenza tra l'oggetto e il suo riflettente di un rapporto dinamico, attivo, vitale», heisst es etwa; oder: «[...] l'immagine può anche apparire provocante e per la sua riproducibilità illimitata persino provocatoria» und: «Quale che sia, l'immagine fotografica porta sempre implicita una piccola dose di provocazione, perché non annulla mai del tutto quel sospetto di magia o di contratto mefistofelico che ha facilitato, si direbbe, e reso possibile la sua apparizione nell'area delle cose percettibili, al di là del suo stesso modo di apparirvi come un miraggio o una Fata morgana.»
- 33 Ebd., S. 6. Der Autor greift zudem eine Äusserung von Jean Clair auf, der an der Fotografie einen Hang zu Tod und Trauer festgestellt hat, da sie die Dinge, die sie zeige, sterben lasse. Carluccio leitet daraus ab, dass sie eine Hilfe für das Gedächtnis bedeute und die Erinnerung stütze. Es wird zwar eingestanden, dass Fantasie eine immer grössere Rolle spiele, allerdings handle es sich dabei um eine Flucht vor der Realität und der eigentlichen Fotografie. Es wird von einem «inganno latente» (einem «inhärenten Betrug») der Fotografie gesprochen, von einer Lüge, die bis zur Verneinung reiche. Zudem fordert der Autor, dass ein anderer Ausdruck gefunden werde als Fotografie, um Verfahrensweisen wie Doppelbelichtung, Umkehr oder Collage zu erfassen. Am deutlichsten tritt Carluccios Auffassung zutage, wenn er sagt, dass Fotografie den Gegenstand, der sie provozierte, vergessen lasse. Dass Fotografie eine der Realität innewohnende Poesie zu zeigen vermag, scheint ihm nicht aufgegangen zu sein.
- 34 In der Reihenfolge des Katalogs waren dies: Mario Giacomelli (1925–2000), Giorgio Avigdor (\* 1932), Piero Masera (1939–1979), Italo Zannier (\* 1932), Franco Fontana (\* 1933), Elsa Mezzano (\* 1941), Luigi Ghirri (1943–1992), Massimo Nannucci (\* 1946), Mario Cresci (1942), Gianni Capaldi (\* 1950), Francesco Spada (\* 1953), Fabrizio Plessi (\* 1940), Isio Saba (\* 1942), Lia Rondelli, Luca Patella (\* 1934), vgl. *L'immagine provocata* 1978 (wie Anm. 31), passim.

- 35 Laut Katalog waren Fotoarbeiten zu sehen von Giulio Paolini (\* 1940), Jan Dibbets (\* 1941) (Dokumentation), Emilio Isgrò (\* 1937), Bernard Venet (\* 1941), Hans Haacke (\* 1936), Gilbert & George (\* 1943 / \* 1943), Arnulf Rainer (\* 1920), Paul-Armand Gette (\* 1927), Mark Boyle (1934–2005), Sebastiana Papa (gest. 2002) (eine Dokumentation über Körpersprache in Indien), Menashe Kadishman (\* 1932) (Dokumentation seiner Arbeit), Maurizio Nannucci (\* 1946), Luigi Ontani (\* 1943), Gruppe Sempaz, Horia Bernea (1938–2000), Olavi Lanu (\* 1925) (Dokumentation seiner Skulpturen), Sigurdur Gudmundsson (\* 1942) (Dokumentation von Performances), Pilar Palomer (\* 1945), Harry Callahan (1912–1999), von dem über 100 Aufnahmen gezeigt wurden, Ketty La Rocca (1938–1976), Retrospektive ihrer Fotos. Zu den niederländischen Künstlern vgl. *L'immagine provocata* 1978 (wie Anm. 31), passim.
- 36 Die ausstellenden Künstler waren Douwe Jan Bakker (\* 1943), Sjoerd Buisman (\* 1948), Krijn Giezen (\* 1939), Hans de Vries (\* 1947).
- 37 XXXIX<sup>a</sup> *Esposizione Internazionale d'Arte. L'arte degli anni Settanta / Aperto 80*, Ausst.-Kat. [La Biennale di Venezia, 39], 1.6.–28.9.1980, Venedig: Electa, 1980. Die Texte stammten von Achille Bonito Oliva, Michael Compton, Martin Kunz, Harald Szeemann. Fotoarbeiten waren u. a. zu sehen von: Anna (\* 1937) und Bernd Blume (1937–2011), Christian Boltanski (\* 1944), Valie Export (\* 1940), Tim Head (\* 1946), Jürgen Klauke (\* 1943), Jean Le Gac (\* 1936), Richard Long (\* 1945), Annette Messager (\* 1943), Mike Parr (\* 1945), Katharina Sieverding (\* 1944), Ger van Elk (\* 1941).
- 38 Ebd., S. 100–103.
- 39 Bei den Fotos eines weiteren, nicht mitgezählten Künstlers, des Japaners Tadashi Kawamata (\* 1953), handelt es sich um Aufnahmen seiner Skulpturen, vgl. XL<sup>a</sup> *Esposizione Internazionale d'Arte. Arte come Arte: persistenza dell'opera*, Ausst.-Kat. [La Biennale di Venezia, 40], 13.6.–12.9.1982, Mailand: Electa, 1982, S. 152.
- 40 Dieter Roth hatte 1972 zum ersten Mal an der Biennale ausgestellt, im Rahmen der Sonderausstellung «Il libro come luogo di ricerca» und 1990 ein weiteres Mal in der Retrospektive «ubi fluxus ibi motus».
- 41 Dieter Roth – *Svizzera. Biennale Venezia* 1982, Ausst.-Kat. (Fotokopien, geheftet) des Schweizer Beitrags [La Biennale di Venezia, 40], 13.6.–12.9.1982, Zürich: Stiftung Pro Helvetia, 1982.
- 42 Edwin Land stellte zwar bereits 1947 sein revolutionäres Sofortbild-Verfahren der Öffentlichkeit vor, doch erst 1972 brachte seine Firma nach einem immensen Forschungs- und Entwicklungsaufwand die heute legendäre und bei Sammlern äusserst beliebte SX-70 (ursprünglich ein firmeninterner Code für alle mit der Entwicklung der Instant-Photography zusammenhängenden Forschungen) auf den Markt, die unmittelbar nach der Aufnahme das Bild vor den Augen der Betrachter und in vollem Licht selbständig als Positiv entwickelt und fixiert. Die Kamera mit dem ingeniosen Faltmechanismus und dem originellen Design war 1978 zusätzlich zur automatischen Belichtung mit einem Autofokus ausgerüstet worden und räumte damit wohl die letzte Schwierigkeit aus dem Weg, über die ein Amateur noch hätte stolpern können. Land, der selbst fotografierte, hatte von Anfang mit Fotografen zusammengearbeitet, ein Stipendium eingerichtet und eine Sammlung aufgebaut (2010 in Boston und 2011 in Wien versteigert). Nach der langjährigen Zusammenarbeit mit Ansel Adams (1902–1984) suchte die Firma danach vor allem den Kontakt zu Andy Warhol (1928–1987).
- 43 Die Biennale von 1984 zeigt folgende Bilanz: Thierry Cauwet, Marcel Duchamp (übermaltes Foto), Joya Mario Garcia, Raul Martinez Gonzalez (Mischtechnik mit Fotos), Peter Greenaway (Stills aus einem Film), Jean-Paul Laenen (als «Fotokomposition» bezeichnete Arbeiten), Elizabeth Magor (Fotos und Skulpturen), Martin Martince (Fotos) und einmal mehr: Man Ray (Fotos). Im belgischen Pavillon waren Dokumentationsaufnahmen zu sehen. Für das Jahr 1986 kann von einem absoluten Tiefpunkt gesprochen werden, denn kein einziger bedeutender Fotograf war an dieser Biennale vertreten. Grosses Gewicht wurde



- auf Retrospektiven und thematische Ausstellungen gelegt, zudem wurde – wie oben, in Anm. 5 erwähnt – in diesem Jahr der Computer als künstlerisches Arbeitsmittel vorgestellt. Der Entscheid, 1988 Werke von Thomas Ruff zu zeigen, erscheint rückblickend wie eine blossе Vorankündigung der zwei Jahre später erfolgten Präsentation der Arbeit von drei weiteren Vertretern der Düsseldorfer Schule.
- 44 Die Aufnahmen entstanden in den Jahren 1987/1988, eine Auswahl erschien 1989: Daniel Schwartz, «Die Chinesischen Mauern – eine Idee, in: *Du*, 1989, Heft 6; in Buchform publiziert wurden sie 1990: Daniel Schwartz, *The Great Wall of China*, London: Thames & Hudson, 1990.
- 45 Nach einer freundlichen Auskunft von Marcel Biefer im Mai 2012. Beim Büchlein handelte es sich um: Biefer/Zraggen, *Prophecies – profezie – Prophezeiungen – proroconastvo – prophécies*, hrsg. von Hans Ulrich Obrist, Zürich: Galerie Hauser & Wirth, 1993, erschienen aus Anlass der Einladung von Biefer/Zraggen an die Biennale von 1993.
- 46 Biefer/Zraggen, *Prophezeiungen. Prophéties*, Ausst.-Kat. Musée d'art et d'histoire, Freiburg, Zürich: Edition Patrick Frey, 1990.
- 47 Siehe Russell Ferguson, «The Sound of Silence», in: *Christian Marclay. Amplification. Biennale di Venezia, 1995. Svizzera. Chiesa di San Stae*, Ausst.-Kat. des Schweizer Beitrags in San Stae [La Biennale di Venezia, 46], 11.6.–15.10.1995, S. 17–20 [mit italienischer, französischer und deutscher Übersetzung].
- 48 Nach einer freundlichen Auskunft des Künstlers im Mai 2012.
- 49 Germano Celant, «A–Z», in: *XLVII<sup>a</sup> Esposizione Internazionale d'Arte. Futuro, presente, passato*, Ausst.-Kat. [La Biennale di Venezia, 47], 15.6.–9.11.1997, S. LXX–LXXI; Auszug nach: Maria Laura Rodotà, «Clic. C'est la vie», in: *L'Espresso*, 12. September 1993, S. 104–108.
- 50 Der Fotograf begann 1998 mit Aufnahmen von Paris, Madrid, London und Neapel. 1999 folgten Mexico City, Los Angeles und Chicago, siehe «Balthasar Burkhard: «Meine Arbeit ist mein Leben». Der Berner Künstler im Gespräch über USM, Kunst, «Ciudad» und andere Mega-Welt-Städte», in: *USM-INTERNational*, Nr. 2, 1999, S. 9.
- 51 «Theresa Hubbard & Alexander Birchler», in: *XLVIII<sup>a</sup> Esposizione Internazionale d'Arte. d'APERTutto*, hrsg. von Harald Szeemann und Cecilia Liveriero Lavelli, Ausst.-Kat. [La Biennale di Venezia, 48], 12.6.–7.11.1999, Venedig: Marsilio, 1999, S. 256–259 [Text von Martin Schwander]. Vgl. auch «To be inside and outside at the same time», Interview by Stephan Urbaschek, Sammlung Goetz, München, 11.6.2005. Das Gespräch wurde im Rahmen der fünfteiligen Ausstellungsserie «Imagination Becomes Reality» geführt.
- 52 Siehe Michelle Nicol, «Urs LüthiTM», in: *Urs Lüthi – Art for a Better Life: From Placebos & Surrogates. XLIX<sup>a</sup> Biennale di Venezia 2001*, Ausst.-Kat. des Schweizer Beitrags im Schweizer Pavillon [La Biennale di Venezia, 49], 10.6.–4.11.2001, Luzern: Edizioni Periferia, S. 105–109.
- 53 Die Aufnahmen entstanden in Venedig, im Winterhalbjahr 2000/2001, als die Künstler bei der Vaporetto-Station San Stae in einem wasserdichten Behälter aus Plexiglas eine Kamera im Canal Grande schwimmen liessen und den Verkehr auf der Wasserstrasse filmten. Siehe Konrad Bitterli, «Canale Visuale. Norbert Möslang/Andy Guhl an der 49. Biennale in Venedig», in: *sound\_shifting. Norbert Möslang/Andy Guhl*, Ausst.-Kat. des Schweizer Beitrags in San Stae [La Biennale di Venezia, 49], 10.6.–4.11.2001, Zürich: Memory/Cage Editions, 2001 [Insert, mit italienischer, französischer und englischer Übersetzung].
- 54 Auf 12 frei im Raum aufgestellten Monitoren wurden Videos gezeigt, die jeweils über eine Laufzeit von 8 Stunden verfügten.
- 55 Der Verfasser bedankt sich bei Eveline Baumgartner von der Galerie Bob van Orsouw für ihre freundliche Hilfe beim Zusammenstellen der Informationen zu dem von Shirana Shahbazi in Venedig präsentierten Werk.
- 56 Eine detaillierte Analyse der Ausstellung und ihrer Vorgeschichte unternimmt Edith Krebs in der vorliegenden Publikation.
- 57 Auch: «Permutit – Scenes from a film».