

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

Artikel: Geistige Gastarbeit in Venedig : Harald Szeemann als Ausstellungsmacher an den Biennalen 1980, 1999 und 2001
Autor: Althaus, Peter F.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-872136>

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: 14.04.2026

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

Peter F. Althaus

Geistige Gastarbeit in Venedig Harald Szeemann als Ausstellungsmacher an den Biennalen 1980, 1999 und 2001

Die italienische Präsidentschaft der Biennale Venedig berief Harald Szeemann (1933–2005) erstmals für die Ausgabe von 1980 in das Leitungsteam der Abteilung *Arti visive*. Spätestens zu diesem Zeitpunkt hatte der damals Sechsvierzigjährige einen internationalen Ruf als fortschrittlicher und ideenreicher Ausstellungsmacher. Ein Überblick über die vorausgegangenen Jahre, die zu dieser Wahl geführt haben, mögen uns hier verstehen helfen, was die Biennale-Leitung unter dem Präsidenten Giuseppe Galasso von dieser Berufung erwartet und erhofft haben mochte.

Im Jahre 1961 übernahm Harald Szeemann die Leitung der Kunsthalle Bern, die schon unter seinen Vorgängern zu den namhaftesten Kunsthäusern im westlichen Europa zählte, als Nachfolger von Arnold Rüdinger (1948–1955) und Franz Meyer (1955–1961), deren Wirken für die Entwicklung der Schweizer bildenden Kunst von zentraler Bedeutung gewesen war. Besonders Rüdinger hatte die Vorteile der kaum beschädigten und vor allem der neutralen und damit offenen Schweiz nach dem Zweiten Weltkrieg genutzt, um einen internationalen Ausstellungsbetrieb zu etablieren und darin die Fortsetzungen und Weiterentwicklungen der klassischen Moderne aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auf sehr verschiedenen Ebenen vorzuführen. Seine Ausstellungsfolge «Tendences Actuelles» (1952, 1954 und 1955) und die folgenden Manifestationen an der Basler Kunsthalle hatten auf uns Kunstgeschichtsstudenten, aber auch auf die jüngeren Schweizer Künstler einen grossen Einfluss.

Harald Szeemann begann sein Studium in Kunstgeschichte, Archäologie und Zeitungswissenschaft 1953 an der Universität Bern und konnte damit von dieser damals in Westeuropa einzigartigen Information über das aktuelle Kunstgeschehen in der westlichen Welt profitieren. Nach dem Zweiten Weltkrieg bildeten sich – in Konkurrenz zur bisherigen Kunstmetropole Paris, wo sich die *Peinture informelle* (oder *Tachismus*) ausprägte und die Fortentwicklung des Dadaismus und Surrealismus zu beobachten war – amerikanische und europäische Kunstzentren aus, von denen die neuesten Tendenzen der Modernen auf die Länder ausstrahlten; zu



- 1 Blick in den grossen Saal der Kunsthalle Bern, Ansicht der Ausstellung «Live in your head. When attitudes become form», 22.3.–27.4.1969 (Foto: Balthasar Burkhard)
- 2 Einzelansicht der konzeptuellen Installation von Walter De Maria (* 1935), *Art by Telephone* (1967/1969) in der Ausstellung «Live in your head. When attitudes become form» (Foto: Balthasar Burkhard)

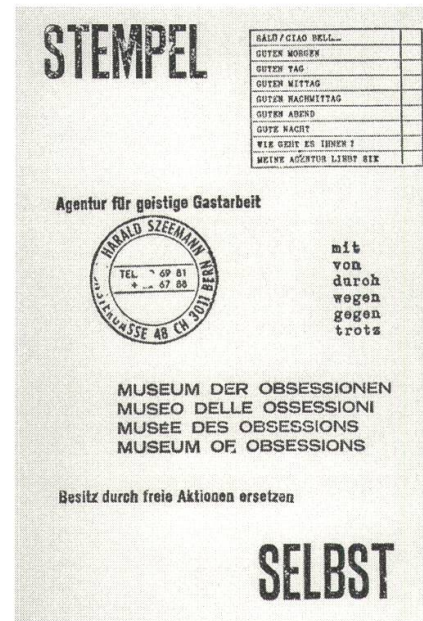
nennen sind vor allem New York und San Francisco mit Action-Painting (oder «abstract expressionism»). Alle diese Tendenzen wollten sich ausdrücklich von den Vorgaben, den Maximen des aus dem 19. Jahrhundert stammenden Impressionismus und Expressionismus, dann auch von jenen der klassischen Moderne – Abstraktion, Kubismus und Fauvismus – lösen.

Als damals jüngster Ausstellungsleiter der Schweiz konnte ab 1961 auch Harald Szeemann dank dem Renommee der Berner Kunsthalle auf internationaler Ebene mit einem besonderen Interesse rechnen, musste sich aber auch allmählich um ein neues eigenständiges Gesicht bemühen. Dabei kamen ihm die Entwicklungen in den USA – Pop und Op Art – und in den sich nun ausbildenden neuen europäischen Kunstzentren gelegen: London mit einer eigenen, oft sozialkritisch geprägten Variante der Pop Art (Ronald Brooks Kitaj, Richard Hamilton u. a.), Mailand und andere italienische Städte bald darauf mit der *Arte povera* (namentlich Mario Merz und Giuseppe Chiari), Barcelona und Madrid mit der Materialmalerei (Antoni Tàpies, Rafael Canogar u. a.) und schliesslich Berlin und das Ruhrgebiet (Fluxus und Joseph Beuys), wo sich schon seit 1950 eine periodische internationale Ausstellung in Recklinghausen um den Anschluss an die klassische Moderne bemühte.¹ Vielleicht war das die letzte Epoche, in der sich noch räumliche und zeitliche Tenden-

zen einigermaßen erfassen liessen, ehe – wohl vor allem dank dem gewaltigen Aufschwung der weltweit medial vernetzten Aktivitäten, auch im Bereich der Kultur – die globale Information allmählich die Grenzen verwischte.

Diese Auflösung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erlebte und übernahm Harry Szeemann in seine Vorstellung eines übernationalen Kunstgeschehens. Der Titel einer seiner letzten Ausstellungen an der Berner Kunsthalle – und wohl der wirkungsvollsten –, «When attitudes become form», bezeichnet diesen Übergang sehr drastisch: Konnte man bislang davon ausgehen, dass der Künstler von einer psychischen oder physischen Erschütterung zum Schaffen motiviert wird und er sich anregen lässt, für diese Betroffenheit die geeignetste Form und damit die adäquateste Äusserung zu finden, so scheint nun öfter nicht mehr die Bildfindung die Gestaltung zu bestimmen, sondern eine passende Attitüde, eine gestische Reaktion, in der sich dieses Betroffensein äussert (Abb. 1 und 2). Man kann im Begriff der Attitüde ebenso gut den Hinweis auf ein Sich-in-Pose-Setzen ernst nehmen, kann daraus lesen, dass nun auch die effektvolle Darbietung der künstlerischen Äusserung als Zielsetzung des Künstlers anerkannt wird. Um es deutlicher zu machen: Wenn in der klassischen Moderne der Künstler seinen visuell oder mental empfangenen Anregungen eine Form zu geben suchte, die ihm selber und seinem Publikum seine spezifische Wahrnehmung dieser inneren oder äusseren Reize schildert und damit viel über seine Existenz, über sein Selbstverständnis und seine Haltung in unserer Welt aussagte, scheinen die Kunstschaffenden der 1970er und 1980er Jahre sehr bewusst an einer effektvollen Ansprache, ja in manchen Fällen an einer gesellschaftlichen Wirkung, gar an einer Einflussnahme interessiert zu sein. Amerikanische Pop-Art-Künstler wie Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann und vor allem natürlich Andy Warhol hatten zu dieser Einstellung und der entsprechenden existenziellen Grundhaltung den Weg gewiesen.

Die unwilligen Reaktionen des Berner Publikums und der Schweizer Presse auf Szeemanns Schau sowie die Ablehnung einer nächstens geplanten Joseph-Beuys-Ausstellung durch den Vorstand der Berner Kunsthalle führten zur Ablösung in deren Leitung. Szeemann übergab das Amt seinem Nachfolger, dem Künstler (!) Johannes Gachnang und gründete 1969 – im Vertrauen auf seine Kontakte in der Szene und auf manche persönlichen Bekanntschaften unter den europäischen und



3 Stempel der «Agentur für geistige Gastarbeit»



4 Das «documenta 5»-Team, von links nach rechts: Jean-Christophe Ammann, Harald Szeemann, Ingolf Bauer, Arnold Bode, Peter Iden, Bazon Brock

amerikanischen Kollegen und Künstlern – als selbständiger Ausstellungsmacher seine Einmann-«Agentur für geistige Gastarbeit» (Abb. 3) mit vorläufigem Sitz in Bern. Dieses Vertrauen war gerechtfertigt; schon im nächsten Jahr berief ihn Manfred Schneckenburger, der damalige Leiter der für 1972 geplanten «documenta 5», in sein für diese Veranstaltung vorgesehenes Arbeitsteam.

Die «documenta» war seit ihrer ersten Durchführung 1955 der geniale und ambitionierte Versuch, in der damals noch weitgehend in Trümmern liegenden Stadt Kassel und ihrem beschädigten Museum Fridericianum durch eine für alle vier Jahre vorgesehene Ausstellung «Internationaler Kunst des 20. Jahrhunderts» Deutschland und der westlichen Welt, sowohl den Künstlern wie dem Publikum, den Anschluss an die klassische Moderne und den Überblick über die neuesten Tendenzen zu ermöglichen, diese anschaulich zu machen und zu kommentieren. Manche der Gründer, etwa Akademieprofessor Arnold Bode, Werner Haftmann oder Will Grohmann, boten nicht zuletzt durch ihre Publikationen in deutscher Sprache den an der kulturellen Aktualität Interessierten die ersten Versuche einer historisch legitimierten Übersicht und waren für alle in diesem Gebiet Tätigen, also gewiss auch für Szeemann, von wegweisender Bedeutung.

Die ersten vier Ausgaben der «documenta» (1955, 1959, 1964, 1968) gestaltete Arnold Bode selber als Ausstellungsleiter mit Unterstützung eines anwachsenden «documenta»-Rates. Für 1972 bekam Harald Szeemann als Generalsekretär

den Leitungsauftrag; Arnold Bode holte ihn wohl in der berechtigten Erwartung, mit dieser Berufung den von jüngeren deutschen Künstlern und Kunstfachleuten geforderten Kontakt mit den neuesten Entwicklungen herstellen zu können. Mit Harald Szeemann, Jean-Christophe Ammann und Bazon Brock stellte er eine engere Arbeitsgruppe aus untereinander vertrauten Persönlichkeiten zusammen (Abb. 4). Dazu beauftragte er viele anerkannte Fachleute aus der Elite der deutschen und ausländischen Ausstellungsmacher als freie Mitarbeiter mit der anschaulichen Bearbeitung verschiedener Spezialgebiete der bildenden Kunst. Die lebhaften, vornehmlich zweifelnden bis kritischen Kommentare zur «documenta 5» in den Medien verstärkten Szeemanns Ruf als eigenwilliger, jedenfalls als aufsehen-erregender Ausstellungsgestalter.

In den nächsten Jahren profilierte sich Szeemann vor allem durch thematische Ausstellungen, die er im Kunsthaus Zürich und in mehreren europäischen Institutionen inszenierte. Ihre Stärke lag in erster Linie in der Themenfindung und Materialsammlung, nicht etwa in deren systematischer Aufarbeitung, die er bewusst dem Publikum überlassen wollte; zu nennen sind «Junggesellenmaschinen» (1975), «Monte Verità» (1978) oder «Der Hang zum Gesamtkunstwerk» (1981). 1981 wurde er nun selber freier Mitarbeiter am Zürcher Kunsthaus; nachdem ihn schon im vorangegangenen Jahr Giuseppe Galasso, der neue Präsident der 39. Biennale, als Leiter des Settore Arti Visive nach Venedig berufen hatte.

Zu Persönlichkeit und Selbstverständnis Harald Szeemanns

Man darf in diesem Abschnitt selbstverständlich keine tiefgehende psychologische Analyse erwarten – ich beschränke mich auf meine sehr persönliche, subjektive Sicht auf Harald Szeemann, den ich Anfang der 1950er Jahre kennenlernte, als er an der Berner Universität sein Kunstgeschichtsstudium begann und ich meines beendete. Zwei Erinnerungen sind mir geblieben, die mir heute noch als erhellend für unsere Unterschiedlichkeit erscheinen: In einem Gespräch nach einer längeren Vorlesung konnte ich deren Inhalt vielleicht noch in zwei zusammenfassenden Sätzen wiedergeben – Harry dagegen zitierte perfekt eine grosse Anzahl der professoralen Aussprüche wörtlich und illustrierte sie karikierend mit der entsprechenden Gestik. Hier liesse sich also von einer eher synthetischen gegenüber einer eher analytischen Wahrnehmung sprechen. Ein andermal zeigt er mir in seinem Zimmer ein Gemälde, an dem er gerade arbeitete: Eine riesige Tasse mit Kaffee, dessen Oberfläche er akribisch zu gestalten bemüht war. Er schwankte damals noch, ob er sich für eine Zukunft als Schauspieler oder als Kunstmaler entscheiden sollte; als künstlerisch Gestaltender sah er sich jedenfalls.



- 5, 6 Plakat und Momentaufnahme (Foto: Michael Ruetz) der Abschiedsaktion von Joseph Beuys' Beteiligung an der «documenta 5», in deren Rahmen er im Fridericianum in Kassel ein Büro der «Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung» geführt hatte. Am letzten Tag der Ausstellung, am 8.10.1972, trugen Beuys und der Kasseler Kunststudent Abraham David Christian Moebuss einen Boxkampf aus, bei dem der Künstler Anatol Herzfeld als Ringrichter wirkte.

Als Kollege von Szeemann in den Jahren von 1961 bis 1973 – Szeemann an der Kunsthalle Bern; ich am Kunstmuseum Luzern, dann an der Kunsthalle Basel – erlaube ich mir hier zur Klärung der Standpunkte einen Vergleich unserer doch recht verschiedenen Auffassungen von den Voraussetzungen und den Aufgaben dieses Berufes zu formulieren: Wenn ich das aktuelle Kunstgeschehen grundsätzlich als gegeben akzeptierte, gründlich betrachtete, befragte und für mich wertete, agierte er eher vorausseilend, die kleinsten Anzeichen von Bewegung und Veränderung wahrnehmend und einfallsreich komponierend. Er begnügte sich nicht damit, Dienstleister eines zu informierenden interessierten Publikums zu sein, er wollte selber als künstlerisch Beteiligter, als Inszenator aus dem von seinen Künstlerkollegen vorgelegten Material ein eigenes Werk, ein überraschendes, neues Gesamtbild erschaffen. Seine Arbeit sah er demnach als die eines Regisseurs, der einen vorgegebenen Text nach eigener Massgabe interpretiert und zu einen möglichst effektvollen anschaulichen Bild zusammenstellt, um dieses dann zu präsentieren. Dazu kam ihm seine Wachheit und sein speziell auf alles Neue gerichtete Interesse – die Psychologen sprechen von Neophilie – zustatten.

Als bezeichnend dafür mag gelten, dass Szeemann schon bei der von ihm wesentlich mitgestalteten «documenta 5» in Kassel 1972 anlässlich der Projektvorstellung den eher informativen, sogar musealen Zielsetzungen seiner Vorgänger

ein «100-Tage-Ereignis» gegenüberstellen wollte. Damit nahm er den erst viel später im Kunstbetrieb dominierenden Begriff des «Events» voraus (Abb. 5 und 6). Ich hatte da allerdings meine Vorbehalte: Ob eine Veranstaltung oder Situation zu einem sozialen Ereignis geraten kann, scheint mir oft vielmehr an lokalen und kulturellen, stets zeit-, ja modebedingten Wahrnehmungsgewohnheiten der aktiv oder betrachtend Teilnehmenden zu liegen als in der Absicht und Macht der Veranstalter. Auch hier agierte Szeemann als Ausstellungsmacher eher wie ein Künstler, der spontan auf einen visuell oder mental wahrgenommenen Umweltreiz reagiert, davon sein Innen-Bild erstellt – das heisst, dieses in den Zusammenklang seines eigenen Weltbildes transferiert, ja einbaut –, daraus eine Gestalt entwickelt und sie nach aussen bringt, sich dazu äussert. Ob er mit seiner Äusserung für sich selber eine Klärung bewirken oder ob er von möglichst vielen anderen gesehen werden, sie womöglich in didaktischer Absicht ansprechen will, liegt in seinem eigenen Selbstverständnis und der darauf beruhenden entsprechenden Formgebung begründet. Damit stand Szeemann mitten im zeitbedingten kulturellen Trend; er eilte ihm sogar voraus, versuchte ihn zu fördern oder sogar zu lenken, jedenfalls zu beeinflussen.

Die ersten, schon von Rüdlinger an den Kunsthallen in Bern und Basel vorgeführten Kunstrichtungen der Nachkriegszeit wurden später als Postmoderne beschrieben, was durchaus als Verweis auf ihre bewusste oder unbewusste Ablehnung der klassisch-modernen Stilentwicklungen und jeglicher Dogmen zu verstehen ist. Die Tendenzen Environment, Happening, Performance, Konzept- und Aktionskunst, dann auch die vom gewaltigen Aufschwung der elektronischen Techniken mitbestimmten Medien Fotografie und Video und ihre Mischformen liessen die älteren Definitionen der bildenden Kunst als unbrauchbar erscheinen. Da alle neuen Gestaltungsweisen in diesem ständig anwachsenden Bereich durch möglichst effektvolle Auftritte auf sich aufmerksam machen mussten, um überhaupt wahrgenommen zu werden, bekamen einige der Techniken und Wertungen aus dem Gebiet der Markenwerbung in der Kunstszene eine wachsende Bedeutung. Natürlich ist im Grunde genommen in jeder Äusserung eines Lebewesens ein Anteil Werbung – für wen oder für was auch immer – enthalten. Doch geht es im Kunstbetrieb darum, für eine Person, für eine Idee, für ein Objekt eine optimal auffallende, beeindruckende, überzeugende, möglichst einmalige Ausdrucksform zu entwickeln. Früher sprachen wir bezeichnenderweise in diesem Zusammenhang von «angewandter Kunst» – nicht wenige der später zur «freien Kunst» wechselnden Gestalter waren ursprünglich als Gebrauchsgrafiker, Schaufensterdekorateure, Plakatmaler etc. tätig.



7 Realisierung der Arbeit von Michael Heizer (* 1944), *Berne Depression*, im Rahmen der Ausstellung «Live in your head. When attitudes become form», 22.3.–27.4.1969, Kunsthalle Bern. Unter den Zuschauern befinden sich Harald Szeemann (2. v. l.) und rechts neben ihm der Künstler (Foto: Balthasar Burkhard)

Szeemann hat sich selbst als unwissenschaftlich, spekulativ, ja anarchisch beschrieben. Damit nahm er sich die Freiheit, bei einer Auswahl ausstellungswürdiger Künstler ganz auf die eigene Ästhetik abzustellen und sich von den Wertungen, Vorgaben und Regeln der traditionellen Ausstellungstechnik loszusagen. Er begründete seine Wahl mit der von den Kunstschaffenden beim Betrachter ausgelösten Intensität des Erlebens und spielte damit – gewollt oder ungewollt – auf das Überraschungsmoment und die das Gewohnte übertönende visuelle und akustische Heftigkeit des Schauobjekts an (Abb. 7).

Vielleicht lässt sich dieser – aus meiner Sicht sehr wesentliche – subtile allmähliche Übergang mit den entsprechenden Wandlungen im aktuellen Sprachgebrauch veranschaulichen. Der Begriff «Happening» beispielsweise wurde vom Begriff der «Performance» abgelöst. Beim Ersten stellt der Künstler eine bestimmte Situation her, in der ein Betrachter sich selber in seinen inneren und äusseren Reaktionen wahrnimmt; beim Zweiten erlebt und handelt der Künstler primär als Schauspieler, der dem Betrachter sein subjektives Erleben und Denken in symbolischen Handlungen vorführt, der beteiligte Betrachter wird zum Zuschauer. Oder: Die anfangs als Concept Art, Konzeptkunst, bezeichneten Werke (Denkanstösse) sollten den Betrachter durch neue, überraschende Wahrnehmungen zu eigenen, weiterführenden Überlegungen anregen. (Ich erinnere mich an das extreme Beispiel einer «Ausstellung» in New York, die dem Publikum in einem kleinen Büchlein bestimmte Szenen als Anregungen zur Reflexion vermittelte, z. B. sollte der Leser

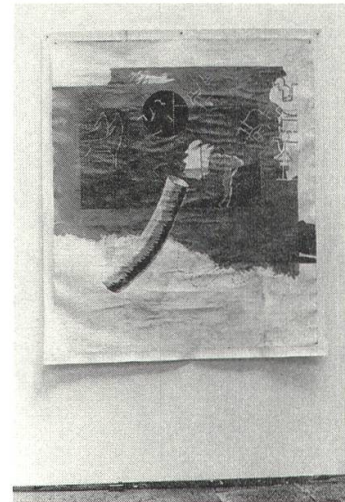
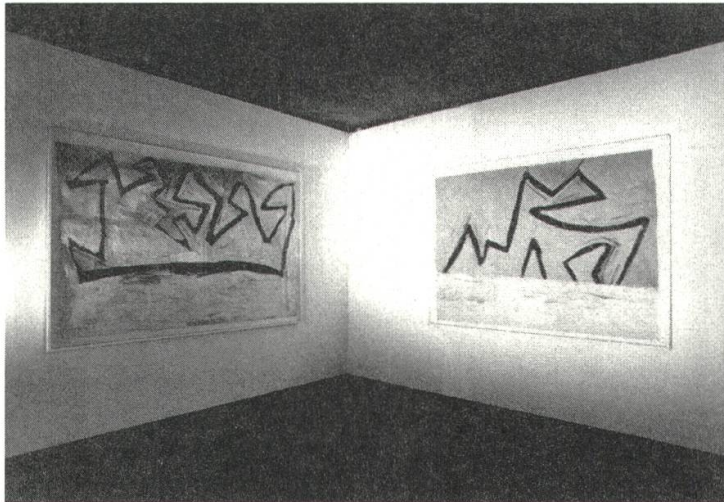
am Meeresstrand angeschwemmtes Holz sammeln, den Scheiterhaufen anzünden und bis zum Sonnenuntergang dem vernichtenden Feuer zuschauen.)² Erlebte er diese als überraschende *Sensationen*, weist das wiederum auf ein sehr persönliches, reflektierendes Wahrnehmen hin. Bei «Performance» und «Event» dagegen steht er dem von einem Künstler ausgedachten, ausgestalteten und theatralisch vorgeführten überraschenden Geschehen gegenüber.

Nicht zufällig kommt mir hier auch der Begriff des «Spektakels» in den Sinn, der auf Szeemanns frühe Neigung zum Theater, zur aufsehenerregenden Darstellung einer Persönlichkeit oder einer Gedankenfolge hinweist. Intensität des Erlebens kann aber durchaus auch in der Stille, nach langem reflektierendem Betrachten eintreten, rasche Erkennbarkeit und Eindeutigkeit hingegen scheinen mir durch die Medien vor allem in der Werbung verbreitet, aufgewertet und eingeübt. Selbst darin – später etablierte sich im allgemeinen Sprachgebrauch bezeichnenderweise der amerikanisch-englische Begriff «Event» – hatten Szeemanns Ausstellungen Vorreitercharakter.

39. Biennale, 1980

Unter dem Präsidenten Giuseppe Galasso und dem Direktor Luigi Carluccio wurde Harald Szeemann erstmals für 1980 in die Kommission der Bildenden Künste der Biennale von Venedig berufen; zusammen mit Achille Bonito Oliva, Michael Crompton und Martin Kunz als Kuratoren betreute er die – bis dahin vor allem durch italienische Künstler besetzte – Schau im zentralen Pavillon der Giardini di Castello, «L'arte degli anni Settanta». Mit Oliva erarbeitete er zudem die Abteilung «Aperto 80», die ihm in den Magazzini del Sale alle Zattere, den ehemaligen Salzlager am Canale della Giudecca, die Gelegenheit bot, auch junge, noch wenig bekannte Künstler in einer recht subjektiven, international ausgerichteten Auswahl auszustellen oder, bezeichnender, zu installieren.

In den Giardini fand man vor allem damals schon prominente zeitgenössische Kunstschaaffende, noch traditionell nach den Kategorien ihrer Ausdrucksmittel zusammengestellt: Für «Malerei und Objekte» beispielsweise standen Werke von Richard Long, Eva Hesse, Mario Merz, Anna Oppermann, Giuseppe Penone, Jannis Kounellis, Paul Thek, Sol LeWitt, Agnes Martin, Markus Lüpertz, A. R. Penck, Markus Raetz, Arnulf Rainer, Gerhard Richter, Cy Twombly u. a., für «Installationen» Arbeiten etwa von James Lee Byars, Richard Serra, Bruce Nauman und Robert Morris. Äusserst eindrücklich – für den Kurzzeitbesucher allerdings kaum zu bewältigen! – war die Kategorie «Video, Film» (mit Marina und Ulay Abramović, Bernhard Johannes Blume, Christo, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Richard Long,



8, 9 «Aperto 80» an der 39. Biennale von Venedig, Ansichten mit Arbeiten von Marianne Eigenheer und Rolf Winnewisser (Fotos: Jonny Zurmühl)

Walter De Maria, Dennis Oppenheim, Giovanni Anselmo, Beuys, Alighiero Boetti, Daniel Buren, Rebecca Horn, Klaus Rinke, Ulrike Rosenbach, Ulrich Rückriem, Ger van Elk, Gilbert & George, Franz Erhard Walther, Lawrence Weiner, Gilberto Zorio u. a.).

Auf Zattere dagegen dominierten international noch kaum bekannte, meist jüngere Künstler, die dann allerdings bei dieser Gelegenheit mehrheitlich in den Interessenbereich der Fachleute – auch der Galeristen – gelangten. Dazu gehörten beispielsweise Richard Artschwager, Jonathan Borofsky, Michael Buthe, Sandro Chia, Francesco Clemente, Tony Cragg, Enzo Cucchi, Annemarie Klophaus, Robert Kushner, Ingeborg Lüscher, Mimmo Paladino, Frederike Pezold, Julian Schnabel, Ernesto Tatafiore u. a. sowie die Schweizer Urs Bänninger, Luciano Castelli, Martin Disler, Mariannne Eigenheer (Abb. 8), Rolf Geissbühler und Rolf Winnewisser (Abb. 9). Schon diese sehr heterogene Auswahl zeigt an, dass es Szeemann darum ging, die sich immer klarer abzeichnende Abkehr von der Gegenüberstellung nationaler Kunstszene – besonders deutlich im bis dahin traditionellen Prinzip der Länderpavillons in den Gardini, die von nationalen Kommissären autonom betreut wurden – darzustellen und so zu fördern. Man kann darin eine Vorwegnahme der Globalisierungstendenzen in allen Bereichen von Politik, Wirtschaft und Kultur sehen, die – wie schon angetönt – ihrerseits durch die gewaltig gesteigerte globale Kommunikation unter den Ländern dank den elektronischen Medien ermöglicht wurde. Eigentlich ein eher überraschender Standpunktwechsel, hatte doch Szeemann noch anlässlich der Projektierung der «documenta 5» von «Befragung der

Realität, Bildwelten heute» gesprochen und sich damit gegen die im damaligen Kunstdiskurs dominierende Forderung nach «gesellschaftlicher Relevanz» profiliert. Beispielsweise kreierte er damals den etwas zweifelhaften Begriff der «individuellen Mythologien» als Bezeichnung der für andere ohne Erklärungen unzugänglichen subjektiven Weltbilder einiger Künstler wie Beuys, Merz, Panamarenko oder Reiner Ruthenbeck. Damit bestätigt sich die schon gelegentlich geäußerte Feststellung, dass er sich in seiner Arbeit eher auf der Seite der künstlerischen Macher als auf jener der wahrnehmenden Besucher sehen wollte.

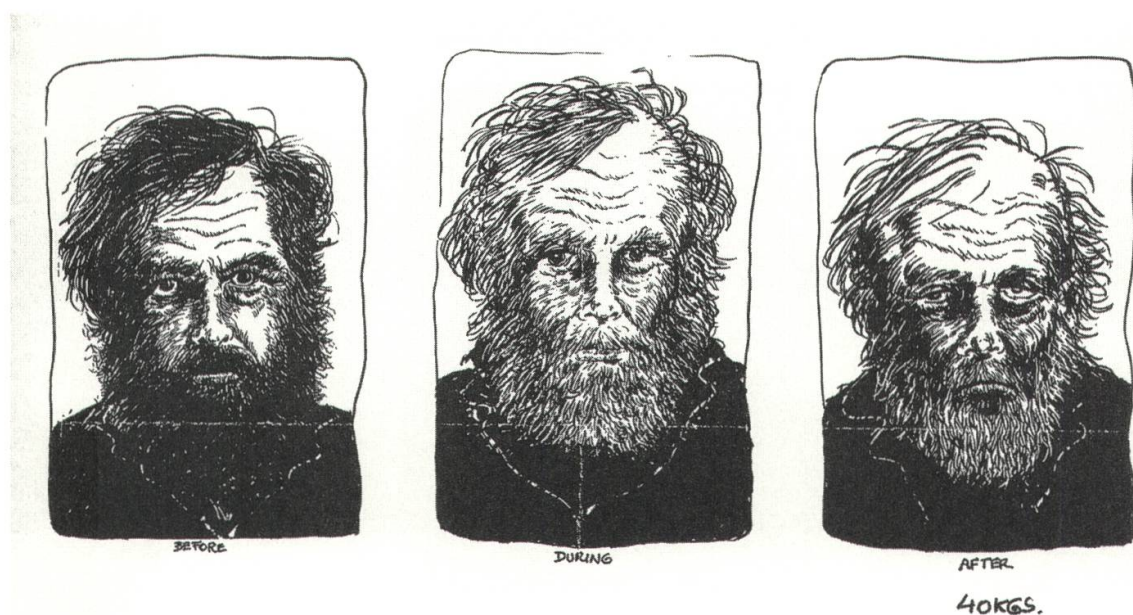
Bei der Auswahl und Aufstellung für «Aperto 80» der Biennale war nicht mehr von formalen oder inhaltlichen Kriterien die Rede. Szeemann verzichtete bewusst auf jegliche Kategorisierung und Kommentierung ausser seinem persönlichen Angesprochenensein und liess die Künstler wenn möglich beim Aufbau ihrer Objekte in den überschaubaren Räumen der Magazzini del Sale auf Zattere mitentscheiden. In einem Statement zur Ausstellung bringt er seine Haltung klar zum Ausdruck: «Es ist für den Ausstellungsorganisator immer ein besonderes Vergnügen, die Kunst der Zeit in Ausstellungsform zu fassen, das, was er kritisch einbringt, nicht auszusprechen, sondern hinter der Auswahl, zu der er steht, zu verbergen. Einfach dafür zu sein, wenigstens für das, was er selbst gesichtet [...] hat. [...] Ich bin 1980 fürs Durcheinander. [...] Ich sehe neue Inhalte, die lange Zeit unterdrückt waren, ich sehe ein unbefangeneres Kunstmachen bei den heutigen Bildkreaturen [...]. Der Hunger nach Explosionen und Verschönerung ist grösser als der nach Erkenntnis und Didaktik. Weg mit den Unterteilungen im Kopf, hoch die Energien, wie auch immer sie gelagert seien. Weg mit den Schlagwörtern [...].»³

Ein ausführliches Interview mit Heinz-Norbert Jocks anlässlich der 48. Biennale von 1999 mit dem Titel «Ich liebe stets mehrere Dinge gleichzeitig»⁴ gibt auf eindrückliche Weise Einblick in Szeemanns nicht immer aus sich selbst verständliche Haltung zu einer so anspruchsvollen Aufgabe wie der Projektierung einer Biennale. Hier sollte die Offenheit der «documenta 5» noch gesteigert werden, deren Wurzeln bei den Vätern der Regellosigkeit und Mehrdeutigkeit in der Kunst liegen, bei den Dadaisten, bei André Breton und Marcel Duchamp. Im Folgenden aber verzichtete Szeemann auf jegliche kulturelle, zeitliche und stilistische Gruppierung: «Im Grunde kann man die Artefakte nur ansehen und sagen ob es einem gefällt oder nicht.» Dann aber doch: «Wenn da nichts ist, was einen inhaltlich weiterführt, fehlt mir eine Dimension.»⁵ Ich verstehe das so, dass Szeemann im Kunstwerk etwas Benennbares oder ein Zeichen erkennen möchte, um das Thema oder das Grundmotiv, das die bildnerische Vorstellung und die bildnerische Gestaltung anstösst und prägt, erkennen und einordnen zu können. Gleichwohl meint er:

«Dadurch, dass die Kunst nonverbal ist, werden viele Missverständnisse ausgeschlossen.»⁶ Auch anlässlich der nächsten von Szeemann verantworteten 49. Biennale 2001 führte Jocks mit dem Ausstellungsmacher ein Gespräch, in dem Letzterer sein assoziatives Vorgehen rechtfertigte: «Verstehen Sie, ich bin dafür bekannt, dass ich einerseits die Autonomie der Künstler wahre und respektiere und andererseits durch meine Art der assoziativen Präsentation dem Ganzen eine Dimension der Erahnung hinzufüge, die allem einen weiteren Sinn verleiht.»⁷ Gerade die Widersprüchlichkeit mancher Aussagen spiegelt die Lebendigkeit und den besonderen Reiz von Szeemanns Ausstellungskunst, die sich nie einer bestimmten Richtung und noch weniger einer Mission oder Aufklärung verschrieben hat.

48. Biennale, 1999

Fast zwanzig Jahre nach seinem ersten Auftritt in Venedig wurde Harald Szeemann für vier Jahre als Direktor der Biennale berufen. Seine Aufgabe bestand darin, zunächst für die 48. Ausgabe 1999 die Gesamtheit der Werkauswahl zu begleiten und deren Aufstellung zu bestimmen (Abb. 10). Inzwischen hatte er als freier Mitarbeiter des Zürcher Kunsthauses seit 1981 neben etlichen Einzelausstellungen seiner Favoriten wie Jörg Immendorff, Sigmar Polke, Mario Merz, Jean Fautrier, Richard Serra, Georg Baselitz, Niele Toroni, Walter De Maria, Wolfgang Laib, Joseph Beuys u. a. einige thematische Manifestationen realisiert, deren Titel viel-



10 Harald Szeemanns rapider Alterungsprozess während der Arbeiten für die 48. Biennale Venedig, 1999, Karikatur von J. C.

leicht Aufschluss über eine Wandlung in seiner persönlichen Haltung geben mögen: «Der Hang zum Gesamtkunstwerk» (1980) spiegelte noch die Vorstellung der «documenta 5», durch die Komposition verschiedener subjektiver Beiträge ein umfassendes Zeitbild entwerfen und zu historischen Utopien und Ideen im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert in Beziehung bringen zu können. «Spuren, Skulpturen, Monumente ihrer präzisen Reise» (1985); «Zeitlos» (1988) und «Einleuchten: Will, Vorstel & Simul in HH» (1989) zeigten deutlich an, dass er allmählich auf das Inszenieren eigener Zeitbilder verzichtete – verzichten musste? – und zu einer lockeren Darbietung einiger Einzelgänger, «Innenweltausstatter», fand. Seine thematischen Ausstellungen zeichneten sich aus durch eine originelle Grundidee und die Sammlung und Mischung oft sehr überraschender, gelegentlich unbekannter künstlerischer und dokumentarischer Objekte in den verschiedensten Materialien und Gestaltungsweisen.

So wurde auch sein spezifischer Beitrag zur 48. Biennale zu einer unverkrampften, vielleicht sogar betont kontroversen Folge einzelner mehr oder weniger effektvoller Werke oder kleiner Werkgruppen. Er selber brauchte dafür sogar die keinesfalls politisch gemeinte Bezeichnung «Anarchie». Diese Qualität zeigte sich am eindrücklichsten in dem von ihm einst eingeführten internationalen Biennateil des «Aperto», der inzwischen auf das weite Gelände und in die riesigen Hallen des Arsenalen, die unterdessen leerstehenden Gebäude und ungenutzten Flächen der venezianischen Marine, umgezogen war. Bezeichnenderweise wandelte er den Titel dieser Sektion ab und taufte sie «dAPERtutto» (aperto per tutti), um den konsequenten Verzicht auf jegliche Kategorisierung anzuzeigen. In den weitgehend unrestaurierten Bauten des Arsenalen installierte er in rohen, kaum veränderten, aber äusserst spannend komponierten Räumen einen «Spazierweg» (seine eigene Ankündigung!),⁸ der an neuen Positionen, neuen Künstlern, neuen Arbeitsweisen, neuen Raumideen etc., kurz: Kunst, die einen verändert, vorbeiführte; tatsächlich wurden besonders Erwartungen und Sehgewohnheiten des Publikums in einer sehr lobenswerten Weise in Frage gestellt. Besonders überzeugend gelang ihm das in der Corderia, der langen Seilerei (also «Reeperbahn»), unmittelbar nach dem unauffälligen Eingang zu diesem Ausstellungsteil, die zuletzt auf einen Spiegel führte, in dem sich der Besucher selber inmitten der wunderlichen Ausstellungsobjekte entdeckte. Unter dem Aspekt «Zukunft des Raumes» führte Szeemann u. a. eine unsystematische Mischung von höchst privaten und öffentlichen (auch politischen) Künstleräusserungen vor und dokumentierte damit eine meines Erachtens tatsächlich sehr erkundenswerte Entwicklung unserer Zeit. Darin fand die Wandlung seiner Zielsetzung seit der «documenta 5» ebenfalls einen erhellenden



11 Yue Minjun (* 1962), *Life*, 1999, Öl auf Leinwand, 15 Elemente, je 80 x 80 cm, ausgestellt in den Corderie, 48. Biennale von Venedig, 1999 (Foto: Wolfgang Träger)

Ausdruck: Bestand damals die Absicht, aus einzelnen subjektiven Grundhaltungen der Teilnehmer «Bilder neuer sozialer Wirklichkeiten» zusammenzustellen, ging es jetzt um die Darstellung einer undefinierbaren Vielfalt von Wahrnehmungen dieser Welt, bei denen die Künstler durchaus noch im Stadium der Selbsterkundung, des Selbstversuchs stecken durften. So standen Bilder für subjektive Ideen, politische Aussagen, traditionelle Orakel und exotische Zaubereien unzensiert nebeneinander. Es war dem – hoffentlich über genügend Zeit verfügenden! – Besucher überlassen, seine eigene Auswahl zu treffen, was

durch die Menge der zeitfordernden Betrachtung der vielen Videos und Filme nicht erleichtert wurde.

Bezeichnend für die Szeemann'sche Auswahl waren zwei Elemente, die sich als sehr bereichernd erwiesen: einerseits die eklatante Zunahme weiblicher Kunstschaffender, andererseits der entschiedene Einbezug bisher kaum in gleicher Weise beachteter und ernst genommener Teilnehmer aus exotischen, vor allem aus ostasiatischen (China, Japan, Korea) und afrikanischen Kulturbereichen (Abb. 11, 12).

49. Biennale, 2001

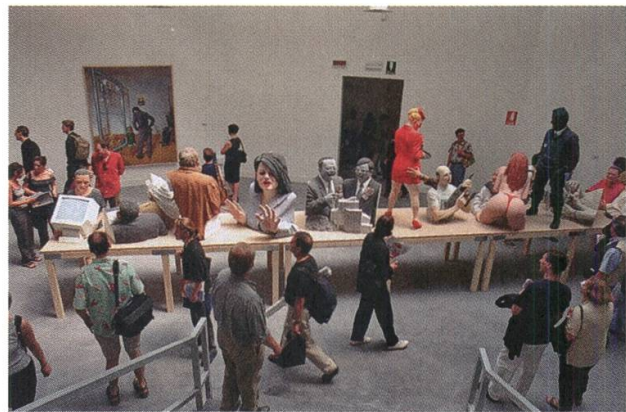
Zwei Jahre später hätte Szeemann – immer noch Direttore delle Arti visive – das Grundkonzept der Veranstaltung kaum ändern können, andererseits vermochte er durchaus weitere Akzente zu setzen. Das Offene sollte nun noch offener erscheinen, das Prinzip der Öffnung gegenüber allen Tendenzen, der Verzicht auf jedwede Kategorien (Kulturkreis, Nationalität, Alter, Stilrichtung, Zielsetzung etc.) wurde beibehalten, ja noch auf die Spitze getrieben.

Ein Vergleich mit der «documenta 5», also einer nun immerhin schon über dreissig Jahre zurückliegenden ähnlichen Aufgabenstellung, erscheint hier fruchtbarer, zeigt aber auch die sehr zeittypische Wandlung des Selbstverständnisses von Künstlern und Ausstellungsmacher: Damals wurde den Beteiligten die Darstellung einer eigenen, umfassenden Weltordnung («individuelle Mythologie») zugestanden – diesmal wurden diese Ordnungsvorstellungen beziehungsweise -wünsche nurmehr als Einzelbeiträge zu einer universellen, undefinierten Weltsicht anerkannt. Szeemann prägte dafür den Begriff einer «Plattform der Menschheit»;⁹

er relativierte damit die Artefakte zu Äusserungen subjektiver Selbsterfahrungen, die Arbeit des Künstlers zur Selbsterforschung des Individuums in seiner spezifischen Stellung zu unserer Welt. Er selber arrangierte und präsentierte die Werke vor dem Hintergrund einer gemeinsamen Vorstellung von der gegenwärtig existierenden – besser: von der gegenwärtig wahrnehmbaren – Welt. Diese Sicht begründete er jetzt übrigens aus seiner Herkunft: In seiner Studienzeit sei er eben in die Epoche des Existenzialismus hineingeworfen worden!¹⁰

Ein Wandel in seinen Intentionen wird somit weniger im gezeigten Ausstellungsgut fassbar als vielmehr in dessen Interpretation als Schilderungen einzelner existenzieller Standpunkte und entsprechender Wahrnehmungen. Also weniger eine Manifestation von Wirklichkeitswahrnehmungen und Überzeugungen als deren Problematik, also nicht subjektive Empfehlungen für die gesamte Gesellschaft, sondern die Vielfalt der Sichtweisen Einzelner. Szeemanns persönliche Auswahlkriterien waren wie ehemals die Intensität der Wirkung, die in der extremen Selbstvergessenheit, ja in der Ekstase des Künstlers im Schaffensprozess am eindrucklichsten zum Ausdruck kommen konnte, die als Illustration oder als Provokation gelesen werden sollte und auch entsprechend – beispielsweise durch Gegenüberstellungen – dargeboten wurde. Dabei war für Szeemann offenbar nicht der Gegenstand der Obsession das Wesentlichste, sondern die Wucht der Äusserung. Seine eigene Besessenheit von der zeitgenössischen Kunst verlangte nach absoluter Öffnung gegenüber allen lauten Äusserungen besessener und damit von einer bestimmten Idee besetzter Künstler – darüber liesse sich nachdenken. «Ich [...] liebe das Obsessive, weil in der Kunst nur einseitig Subjektives eines Tages objektiv gewertet werden kann», vermerkt Harald Szeemann in seinem kleinen Band «Museum der Obsessionen».¹¹ Glaubte er an den noch von unseren Professoren verkündeten Satz, dass es immer einmal einen Zeitpunkt geben werde, die eine objektive historische Sicht, also ein nicht zeitabhängiges Wahrnehmen erlaube?

Das offensichtliche Ziel des Ausstellungsmachers war eine möglichst effektvolle Inszenierung, die ein Erlebnis bieten sollte, wie es Szeemann im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks in Bezug auf die Einrichtung einer Schau beschrieb: «Das



12 Wang Du (* 1956), *Marché aux puces, Mise en vente d'information d'occasion*, 1999, Gruppe von 11 Skulpturen, Gips, bemalt, ausgestellt im zentralen Pavillon in den Giardini, 48. Biennale von Venedig, 1999 (Foto: Wolfgang Träger)



13 Ernesto Neto (* 1964), *O Bicho*, 2001, Installation, Textil und Gewürze, im Arsenal anlässlich der 49. Biennale von Venedig, 2001 (Foto: Wolfgang Träger)

Füllen der Räume mit Werken ist wie das Wachsen eines Organismus.» (Abb. 13) Im Rahmen desselben Interviews sprach Szeemann selber (etwas kryptisch) davon, dass er Bögen spannen wolle «von der heroischen Geste zur Multiplikation der Untersuchungen von Einzelfällen.»¹²

Die einem Werk zugrunde liegende künstlerische Technik ist an sich schon eine Aussage, die bei der ersten Kontaktnahme eine bestimmte Betrachtungsweise und -richtung anregt und empfiehlt (wie bei einer «Liebe auf den ersten Blick»). Ich denke dabei an Marshall McLuhans Formulierung «the Medium is the Message» von 1967. Die Vielfalt der kulturellen Ansätze,

der entsprechenden Techniken und Aussagen vorzuführen, sie zusammen- oder einander gegenüberzustellen wurde für Szeemann zu einem lustvollen Spiel: Collagen, Assemblagen von gefundenen oder gestalteten Objekten (Beuys), Environments (Serra, Abb. 14), Spuren, Muster («patterns»), Performances, Fotografien, Film- und Videosequenzen, Texte und alle möglichen Mischformen. Sogar reine Malerei – Szeemann prägte dafür den Begriff «altsprachliche Kunst» – kam wieder zum Zuge (Richter, Polke, Twombly). Die Motive oder Themen boten «alles, was zum Menschsein gehört», wie denn auch der Titel von Jocks' Gesprächen mit Szeemann aus Anlass der 49. Biennale lautet. Das ergab eine natürlich ahistorische Abfolge von Überraschungen.

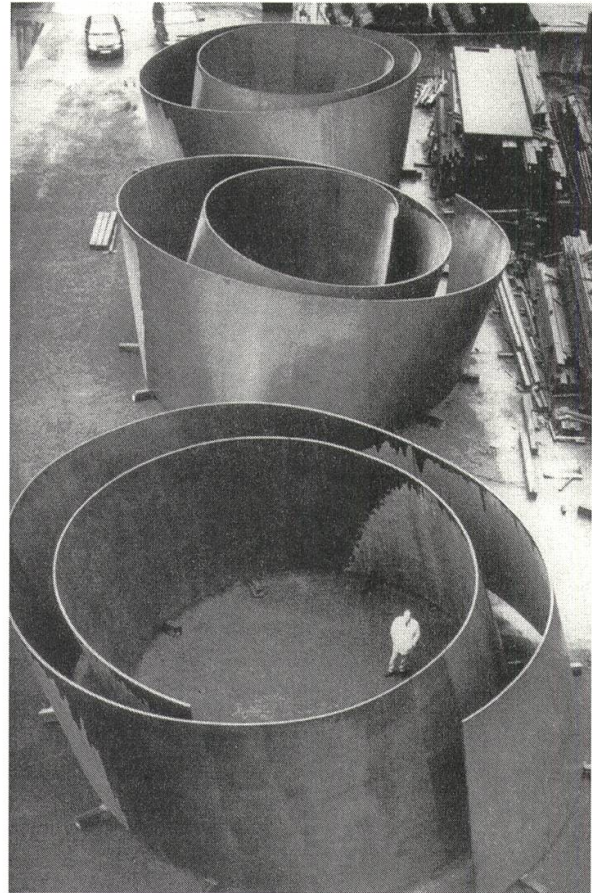
Harald Szeemann hatte wie immer seine Fühler am Puls der Zeit. Seit der Gründung der Kunstmesse Art Basel Anfang der 1970er Jahre entstanden in vielen, vornehmlich westlichen, Kunstzentren des Globus (z. B. Berlin, Paris, London, Madrid, Bologna, Frankfurt, Zürich, Düsseldorf, Edinburgh, New York, Miami), später auch in Osteuropa (z. B. Warschau, Budapest, Sofia, Istanbul), schliesslich in Asien (Japan, Südkorea, Indien, China) und in Nordafrika (Kairo) diese Formen der Galeriezusammenschlüsse. Als internationale Sammelausstellungen wurden sie zu wichtigen Informationsbarometern für die Kunstkäufer, aber auch zur Konkurrenz für Fachleute wie die Organisatoren und deren Berater an den bekannten internationalen Übersichtsdarbietungen, eben gerade der Biennale von Venedig. Zwischen den Messen und den traditionellen Kunstmanifestationen kam es zu einem Aus-

tausch in Bezug auf die Wertungs- und damit Auswahlkriterien nach nun vor allem wirtschaftlichen Aspekten. An dieser Tatsache konnte auch Szeemann nichts ändern, obwohl er für sich – durchaus glaubhaft – jede bewusste Abhängigkeit bestritt, hatten seine Vorgaben einen unübersehbaren Einfluss auf die Werkpreise. Und umgekehrt: Die Preise beeinflussen offenbar die Wahrnehmungsgewohnheiten des Publikums!

Rückblick

Seine Tätigkeit als internationaler Ausstellungsmacher hat Harald Szeemann selber sehr treffend charakterisiert: «Ich bin unwissenschaftlich, spekulativ, anarchisch [...]». ¹³ Als unwissenschaftlich mag man seinen Verzicht auf systematische und analytische Projektierung und Auswertung der zusammengestellten Werke verstehen – als spekulativ deren Auswahl aufgrund eines thematischen Einfalls, einer spontanen ästhetischen Anziehung. Dank seiner «Neu-Gier», seiner Nähe zu den Künstlern und seiner Bereitschaft, deren Ideen oft ohne gründliches Vorstudium und eine daraus entwickelte Theorie zu verwirklichen und damit auch seinen eigenen thematischen Einfall (meist als Titel formuliert) auf die Probe zu stellen.

Mit dem Begriff des «Anarchischen» hatte ich in diesem Zusammenhang anfangs besondere Mühe – heute denke ich, dass Szeemann damit seinen Verzicht auf eine Kategorisierung nach den rasch aufeinanderfolgenden Richtungen hinweisen, ja seine Abwehr jeglicher ideologischer Festlegungen und Forderungen auch auf dem Gebiet der Kunst betonen wollte. Er bekannte sich damit also zu einer Haltung, die zu Beginn im Zentrum der westlichen Protestbewegung der 1960er und 1970er Jahre stand. Allerdings waren im gesellschaftlichen Kontext schon in den folgenden Jahrzehnten die Gegenbewegungen – einerseits von den Praktikern der freien Marktwirtschaft, andererseits von den Ideologen der konsequenten Linken – wirksam geworden und hatten ihre Macht zurückerobert. So



14 Richard Serra (* 1939), Stahlskulpturen für die 49. Biennale von Venedig, 2001 (oben: *In/Out/Left/Right*, Mitte: *Four*, unten: *Left/Right*)

könnte man denn die Beiträge Szeemanns zur Biennale heute im besten Sinn als historische Bilder, als kostbare Dokumente vom Höhepunkt und vom Ende der Bewegtheit in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts betrachten. Es lässt sich darin der Weg von der Befreiung aus allen gesellschaftlich fixierten Strukturen durch Aufklärung (mit ihrem Ruf nach Demokratie und Gleichwertigkeit) oder durch Eskapismus (mit ihrem Rückzug auf Selbstverwirklichung, Esoterik, Obsession) bis zur Rückkehr zu den «gesicherten», materiellen Werten (Preisen, Quoten etc.) anschaulich verfolgen.¹⁴ Dadurch erscheinen seinen Ausstellungen als spannender und anregender Ausdruck der zeittypischen Gestimmtheit vor der Jahrtausendwende, in der sich die gewonnene globale Offenheit in alle Richtungen mit ihrem Ruf nach unzensurierter Freiheit und der darin drohenden Beliebigkeit spiegelt.

- 1 Es handelt sich dabei um Kunstausstellungen, die im Rahmen der Ruhrfestspiele gezeigt wurden. Die erste fand 1950 statt: *Deutsche und französische Kunst der Gegenwart – eine Begegnung*, eine Veranstaltung der Ruhr-Festspiele, Recklinghausen, Ausst.-Kat., Text von Franz Grosse Perdekamp, Kunsthalle der Stadt Recklinghausen, 21.6.–30.7.1950.
- 2 George Brecht (1926–2008) hat bereits Ende der 1950er Jahre «Event Scores», Partituren für Ereignisse, geschaffen, schriftlich festgehaltene (Handlungs-)Anweisungen, die als «Event» immer von neuem aufgeführt werden können. Zusammen mit Robert Watts (1923–1988) organisierte Brecht 1962/1963 das «Yam Festival» («may», rückwärts geschrieben) in New York als Plattform für immaterielle, experimentelle, nicht klassifizierbare künstlerische Ausdrucksweisen, also für Kunst, die nicht gekauft werden kann. Die Veranstaltungsreihe dauerte vier Wochen im Mai 1963.
- 3 Tobia Bezzola/Roman Kurzmeyer (Hrsg.), *Harald Szeemann – with by through because towards despite. Catalogue of all Exhibitions 1957–2005*, Zürich: Edition Voldemeer; Wien/New York: Springer, 2007, S. 421.
- 4 «Harald Szeemann. «Ich liebe stets mehrere Dinge gleichzeitig». Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks», in: *Kunstforum International*, Bd. 147, 1999, S. 313–334.
- 5 Ebd., S. 321.
- 6 Ebd., S. 323.
- 7 ««Alles, was zum Menschsein gehört.» Gespräche mit Harald Szeemann von Heinz-Norbert Jocks», in: *Kunstforum International*, 156, 2001, S. 47–73, hier S. 58.
- 8 Im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks drückte Szeemann sich so aus: «Das Ganze versteht sich ja als ein Spaziergang von einer Überraschung zur nächsten.» Szeemann/Jocks 1999 (wie Anm. 4), S. 323.
- 9 Szeemann bezieht sich damit (ironisch) auf den Titel eines Schlüsselwerks postmodernen Denkens, auf *Mille plateaux* von Gilles Deleuze und Félix Guattari, das als 2. Band von *Capitalisme et schizophrénie* 1980 in Paris erschien, vgl. Szeemann/Jocks 2001 (wie Anm. 7), S. 53.
- 10 Ebd., S. 52.
- 11 Harald Szeemann, «Identity Kit (Tegna, Februar 1980)», in: *Museum der Obsessionen – von/über/zu/mit Harald Szeemann*, Berlin: Merve Verlag, 1981, S. 20.
- 12 Szeemann/Jocks 2001 (wie Anm. 7), S. 66 und 73.
- 13 Szeemann (1980) 1981 (wie Anm. 11), S. 20.
- 14 Als Hinweis auf diese «Vereinzelung» liesse sich auch die Beobachtung anführen, dass sich viele besonders grosse Werke und Events nicht mehr auf den Bereich der traditionellen Biennale beschränken, sondern über ganz Venedig verteilen und miteinander konkurrieren.