

| | |
|---------------------|---|
| Zeitschrift: | Outlines |
| Herausgeber: | Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft |
| Band: | 8 (2013) |
| Heft: | 1: Aufsätze |
| Artikel: | Der Kunstmarkt als Faktor bei den Schweizer Beiträgen für die Biennale von Venedig? : Eine Skizze |
| Autor: | Tobler, Konrad |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-872139 |

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.02.2026

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

Konrad Tobler

Der Kunstmarkt als Faktor bei den Schweizer Beiträgen für die Biennale von Venedig?

Eine Skizze

Gibt es Wechselwirkungen zwischen den bis 2011 von der Eidgenössischen Kunstkommission (EKK) und dem Bundesamt für Kultur (BAK) ausgerichteten Ausstellungen im Schweizer Pavillon der Biennale von Venedig und dem Kunstmarkt? Diese offene und zugleich bewusst vage Frage bildete den Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen – und bereitete wegen mangelnder Faktenlage etliches Kopfzerbrechen. Eine derartige Abhängigkeit wurde vor allem seit den 1990er Jahren immer wieder behauptet und beispielsweise mit dem Gewicht und daher dem Einfluss der Galerie Hauser & Wirth in Verbindung gebracht. Im Lauf der Recherchen ergab es sich, dass weder der Begriff der «Wechselwirkung» tel quel zutrifft – geschweige denn, dass sich der Verdacht direkter Einflussnahmen auf die Entscheidungen der EKK bestätigt hätte. Zu Recht betont Andreas Münch vom BAK in diesem Zusammenhang: «Mit solchen Schlussfolgerungen muss man aufpassen.»¹ Hans Rudolf Reust, 2007 bis 2012 Präsident der EKK, räumt seinerseits vereinzelte Positionierungsversuche von Galerien gegenüber der Kommission zwar ein, betont aber, dass solche bei der Entscheidungsfindung keine Rolle gespielt hätten, vor allem auch deswegen, weil mögliche Interessenkonflikte innerhalb der Kommission offen besprochen worden seien.²

Die Realität des Kunstbetriebes ist also, wie vermutet, komplexer. Deswegen wird hier zuerst versucht, in knapper Form wesentliche Mechanismen des Betriebsystems Kunst darzustellen; skizziert wird dann in groben Zügen, wie sich dieses System seit den 1950er Jahren verändert hat – grundlegend, wie schon hier behauptet sei. Einsetzen soll die Betrachtung der Schweizer Beteiligungen 1952, mit dem Jahr also, in dem die Schweiz mit dem Pavillon von Bruno Giacometti erstmals über ein eigens erbautes Ausstellungsgebäude in den Giardini verfügte. Ein Überblick über die seit damals in Venedig vertretenen Schweizer Künstler und – in späteren Jahren – Künstlerinnen spiegelt diese Veränderungen ebenso wie den Wandel des Werk- und Ausstellungsbegriffs mitsamt der kulturpolitischen Einschätzung der Schweizer Präsenz in Venedig. Indem schliesslich die Galerieaffiliationen der «venezianischen» Kunstschaaffenden offengelegt werden, ergibt sich ein

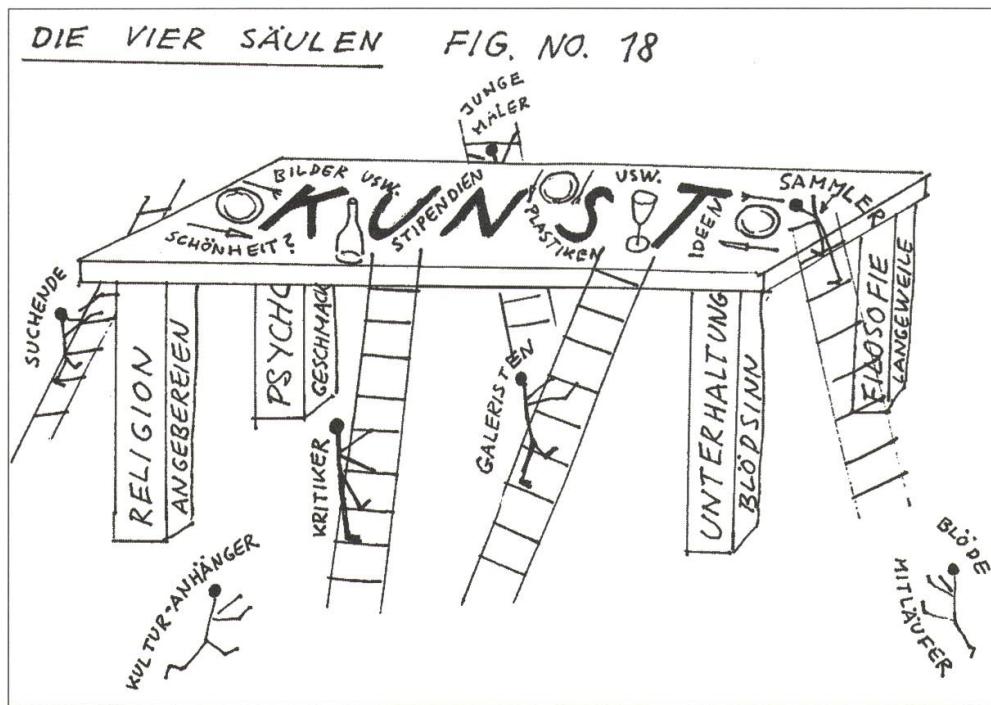
Bild, welche Galerien zu welcher Zeit augenscheinlich im Rampenlicht standen oder stehen – hatten oder haben sie doch Künstler und Künstlerinnen in ihrem Programm, die den Sprung nach Venedig schafften. Über die Rolle, die den Galerien in direktem, praktischem Bezug zur Präsenz an der Biennale von Venedig zukommt, geben in diesem Kontext Statements der Galerien Renée Ziegler, Stampa sowie Hauser & Wirth Auskunft.

Methodologisch bietet sich für manche Bereiche die Form der Liste an – mit all ihrer Ambivalenz, wie sie der französische Autor Georges Perec formuliert hat: «In jeder Aufzählung finden wir zwei widersprüchliche Versuchungen; die erste besteht darin, ALLES zu erfassen, die zweite darin, wenigstens einiges zu vergessen; die erste möchte die Frage endgültig abschliessen, die zweite sie offen lassen; zwischen dem Erschöpfenden und dem Unvollendeten scheint mir somit die Aufzählung vor jedem Gedanken (und vor dieser Einordnung) das eigentliche Erkennungszeichen für dieses Bedürfnis zu sein, alles zu benennen und miteinander zu verbinden, ohne das die Welt («das Leben») für uns orientierungslos bleiben würde.»³

Das Betriebssystem Kunst in Umrissen

Ginge der Weg vom Atelier, in dem ein Werk entsteht, direkt über die Galerie zu den Museen oder Sammlern, wäre das Betriebssystem Kunst rasch umschrieben. Aber es agieren in diesem System wesentlich mehr Protagonisten. Und es gibt Subsysteme. Das Ganze ist ein kaum entwirrbares Geflecht, das sich nicht nur aus Künstlerinnen und Künstlern sowie Galerien und Kunstinstitutionen konstituiert, sondern auch aus Kuratoren, Sammlern und Auktionshäusern. Hinzu kommen das Förderwesen und die diversen Medien, die ihrerseits eine bestimmte Rolle spielen. Alle sind sie voneinander abhängig und wirken jeweils darauf ein, wie ein Kunstschafter, wie ein Kunstwerk rezipiert und akzeptiert wird. Wenn es zumindest eine kaum zu hinterfragende Behauptung gibt, dann die, dass niemand von allen diesen Akteuren die Macht hat, einen «Künstler zu machen», wie eine Redewendung lautet. Allerdings ist es möglich, die Positionierung im System und auf dem Markt mehr oder minder gezielt zu verbessern – aber auch nur dann, wenn die Beteiligten bereits über einen gewissen Einfluss verfügen und als kompetent gelten.

Peter Fischli und David Weiss haben in ihrem Künstlerbuch «Ordnung und Reinlichkeit» mit der Skizze *Die vier Säulen* 1981 einige Elemente des Systems benannt (Abb. 1) und zugleich gezeigt, dass es kaum möglich ist, die Komplexität des Betriebs auf eine einfache Formel zu bringen. Da gibt es den jungen Maler, der zum «Kunst-Tisch» aufsteigt, den Galeristen, den Kritiker, den Sammler, den Suchen-



1 *Die vier Säulen, «Fig. No. 18» aus dem Künstlerbuch «Ordnung und Reinlichkeit» (1981) von Peter Fischli und David Weiss*

den. Auf dem Tisch liegen neben Bildern, Plastiken und Stipendien die – allerdings mit einem Fragezeichen versehene – Schönheit und Ideen, dann stehen da auch ein Weinglas und eine Flasche. Der Tisch stützt sich auf Religion und Angebereien, auf die Psychologie und den Geschmack, auf Unterhaltung und Blödsinn, das vierte Standbein bilden «Filosofie» und Langeweile. Mitläufer und Kultur-Anhänger rennen schliesslich auch noch herbei.

In einem «Kunstforum International» zum Thema «Betriebssystem Kunst» hat Michael Lingner versucht, das Funktionieren des Kunstbetriebs im Anschluss an Niklas Luhmann systemtheoretisch zu erfassen.⁴ Er geht davon aus, dass die Autonomie der Kunst nicht mehr in dem von Adorno postulierten Sinn als «Verselbstständigung der Gesellschaft gegenüber» gegeben ist. Lingner übernimmt von Luhmann den Begriff der «Autopoiesis»: «Mit dem ursprünglich aus der Biologie stammenden Begriff der Autopoiesis wird das Reproduktionsprinzip von Systemen beschrieben, welche die Elemente, aus denen sie bestehen, durch die Elemente, aus denen sie bestehen, produzieren.» Lingner folgt Luhmann fernerhin: «Eine solche Transformation von Elementen in Elemente nennen wir Operation, und der Begriff der Autopoiesis besagt dann, dass ein System [...] aus den Operationen bestehen, die es selbst produziere.» Daraus schliesst Luhmann: «Alles, was im System als Einheit funktioniert, erhält seine Einheit durch das System selbst.»

Doch sei, so Lingner weiter, das Kunstsystem dennoch nicht hermetisch abgeschlossen, sondern es verdanke sein Bestehen vor allem «besonderen Kommunikationen» mit dem «Charakter von Ereignissen und nicht von Objekten». Das habe dazu geführt, dass das, «was Kunst ausmacht,» nicht mehr in letzter Instanz die Werke seien, sondern kommunikative Prozesse, für welche die Werke «eine instrumentale Funktion haben.» Dass es künstlerische Hervorbringungen überhaupt geben könne, so Lingner wiederum mit Luhmann, sei «nur dann gewährleistet, wenn und soweit mit Möglichkeiten der Kommunikation über sie gerechnet werden kann».»⁵

Falls man im Kunstsystem von Macht sprechen kann, würde das demnach bedeuten, dass diejenigen am wirkmächtigsten sind, die die besten Kommunikationskanäle haben. Diese wiederum sind aber nur dann wirksam, wenn ein Grossteil der anderen Akteure im Kunstbetrieb die Botschaft aufnimmt und/oder verstärkt. Bedeutende Galerien gehören in solchen Konstellationen selbstverständlich zu den Meinungsmachern.

Exkurs: Ratings oder das Betriebssystem Kunst im Kopf

Am Beispiel der Ratings kann das Funktionieren des Systems vielleicht am einfachsten gezeigt werden. Ratings basieren einerseits – wie das der deutschen Zeitschrift «Capital» – auf der Anzahl Ausstellungen und Publikationen eines Künstlers und seinen Nennungen in den Medien, andererseits – so beispielsweise jenes des Schweizer Wirtschaftsmagazins «Bilanz» – auf der Befragung einer «kompetent besetzten Expertenjury», wie auf Nachfrage bei der Redaktion zu erfahren war.⁶ Diese Jury besteht aus Museumsdirektoren, Dozenten, angestellten und freien Kuratoren und Kritikern.⁷ Nicht vertreten sind die Galerien. Wenn es darum geht, die entsprechende Liste zusammenzustellen, bieten die beiden ersten Plätze der Rangliste keine grösseren Schwierigkeiten – es sind bei allen Mitgliedern der Jury wohl meistens die gleichen Namen, die genannt werden: Rang 1 besetzen seit Jahren Fischli/Weiss, auf Rang 2 folgt Roman Signer. Wer dann aber wen auf Rang 3 und die folgenden setzt, kann nur auf ein subjektives Urteil zurückgehen. Das spielt im Grunde genommen allerdings keine grosse Rolle, sind doch die Namen, die sich hier finden, wiederum fast identisch: Thomas Hirschhorn, Pipilotti Rist, Silvia Bächli, John M Armleder, Ugo Rondinone etc. Auch Urs Fischer wird ins Spiel gebracht – von den einen weiter vorne, von anderen weiter hinten in der Rangliste, je nach Einschätzung der Bedeutung des Künstlers. Es ist zu vermuten, dass ein Rating nicht nur das Resultat kritischer Beurteilung ist, sondern massgeblich bestimmt wird durch die Präsenz der Kunstschaaffenden innerhalb der verschiede-

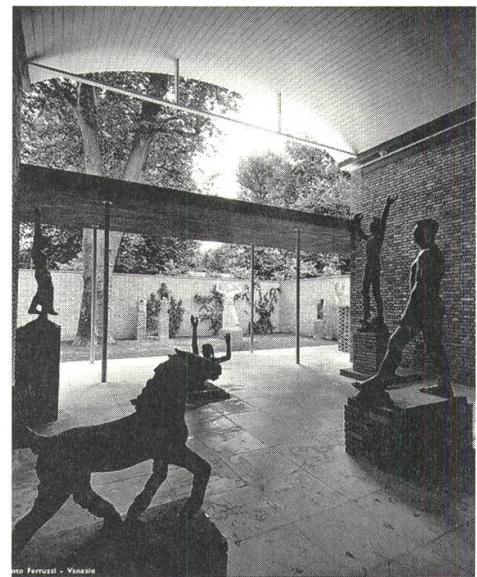
nen Kommunikationskanäle – Museumsausstellungen, Medien, bedeutende Galerieausstellungen – und daher auch im Bewusstsein derer, die solche Bewertungen vollziehen.

Das Untersystem des Ratings ist so von weiteren Untersystemen des Gesamtsystems abhängig – und ist zugleich einer von dessen wirkenden Teilen. Denn so sehr fast alle über dieses Bewertungssystem die Nase rümpfen, so sehr findet es Beachtung und fliesst, bewusst oder unbewusst, wiederum in die Beurteilung von Qualität und Bedeutung mit ein. Rating also macht Rating.

Die Künstler im Schweizer Pavillon an der Biennale von Venedig 1952 bis 2011

Die Veränderungen im Kunstsystem seit den 1950er Jahren lassen sich nicht zuletzt anhand der Zusammenstellungen der Schweizer Beiträge für Venedig verfolgen. Daraus erschliessen sich auch Angaben zur Ausstellungstypologie.⁸ Hier einige Eckdaten:

- 1952 wird der neu erbaute Pavillon von Bruno Giacometti eingeweiht mit einer Ausstellung, in der Max Gubler, Jakob Probst und Hans Fischer vertreten sind. Viele der Werke stammen aus Privatsammlungen und Museen, etliche datieren bis in die 1920er-Jahre zurück, so etwa die Bronze *Fohlen* (Abb. 2) von Probst, ein Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft im Aargauer Kunsthause, Aarau.
- 1954 ist Cuno Amiet der Hauptvertreter. Ihm ist – entsprechend dem Vorschlag des 1953 zurückgetretenen Präsidenten der EKK, Ernst Morgenthaler – eine Retrospektive gewidmet. Gut zwei Drittel der ausgestellten Werke stammen aus den Solothurner Privatsammlungen von Josef Müller (Abb. 3), seit 1954 selbst Mitglied der EKK, und seiner Schwester Gertrud Dübi-Müller. Auf Müllers Wunsch, der von Kommission und Künstler gut geheissen wird, sind in Venedig fast ausschliesslich frühe Werke Amiets aus der Zeitspanne zwischen 1900 und 1918 zu sehen.⁹
- 1956 wird eine eigentliche Skulpturenausstellung gezeigt, mit Werken von Hans Aeschbacher, Walter Bodmer, Serge Brignoni (u. a. mit Arbeiten, die bis in die 1930er Jahre zurückgehen), Johannes Burla, André Gigon, Hansjörg Gisiger, Eugen Häfelfinger, Walter Linck,



2 Ansicht der Ausstellung von Jakob Probst an der 26. Biennale von Venedig, 1952, im Schweizer Pavillon, Skulpturenhof und -halle; links im Vordergrund die Bronze *Fohlen* von 1928 (Foto: Fotografia Ferruzzi, Venedig)



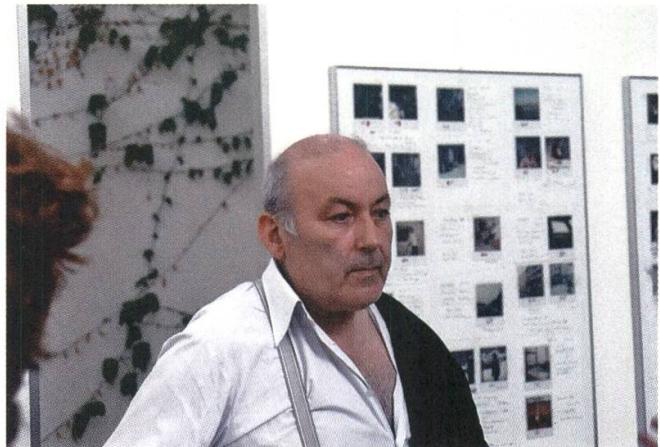
3 Der Solothurner Kunstsammler Josef Müller und der Präsident der EKK, Hans Stocker, an der 27. Biennale von Venedig, 1954 (Foto: Maria Netter)

René Monney und Robert Müller. Beachtenswert ist einerseits die Präsenz von Sophie Taeuber-Arp, die bereits 1943 gestorben ist, andererseits zeigt der erst 27-jährige Bernhard Luginbühl zwei neue Eisenplastiken aus dem Jahr 1955.

- 1958 findet wiederum eine grosse Gruppenausstellung statt. Zu den Kunstschaffenden zählen Fritz Glarner, Camille Graeser, Richard Paul Lohse und Max Bill, aber auch Louis Moilliet mit Aquarellen aus den 1920er Jahren.
- 1960 sind Otto Tschumi und Varlin vertreten, beide mit Werken, deren Entstehung teilweise weit zurückliegt und die Leihgaben aus Privatsammlungen sind. Auch dem Bildhauer Robert Müller wird viel Raum gegeben, mit neueren Plastiken beispielsweise aus dem Besitz des Museum of Modern Art in New York oder aus internationalen Privatsammlungen in Paris und New York.
- 1962 wird der bereits 1958 gezeigte Louis Moilliet mit einer eigentlichen Retrospektive geehrt; er stirbt im selben Jahr. 64 Werke aus den Jahren 1913 bis 1932 sind ausgestellt, viele aus Privatbesitz, etwa aus der Sammlung von Max Wassmer in Bremgarten bei Bern. Alberto Giacometti, der nie als Vertreter der Schweiz in Venedig war, erhält den grossen Biennale-Preis.
- 1964 ist das Jahr von Zoltan Kemeny und von Bernhard Luginbühl, der bereits zum zweiten Mal in Venedig ausstellt (Abb. 4). Die Werke beider Künstler stammen vielfach aus Privatsammlungen.
- 1968 führen die europaweiten Protestbewegungen in Venedig zu einer «Revolution in den Giardini»,¹⁰ die zum Ziel hat, autoritäre Strukturen zu beseitigen und die «Unterordnung der Kunst und der Individuen unter den Markt und den kapitalistischen Ertrag» zu überwinden:¹¹ Erste Ergebnisse zeigen sich bereits an der Biennale von 1970, die keine Verkaufsausstellung mehr ist. Auch die Kommission für figurative Kunst ist abgeschafft, und so finden «Künstler Eingang in die Ausstellungen, die unter den bisherigen Bedingungen nie zur Biennale eingeladen worden wären.»¹² Das neue Statut als institutionelle Grundlage der Veranstaltung wird aber erst 1973 verabschiedet.¹³
- 1970 stellt Jean-Edouard Augsburger aus. Mit Peter Stämpfli und Walter «Pips» Vögeli ist die junge Generation vertreten. Auch hier wurden manche Werke von privaten Sammlern zur Verfügung gestellt, bei Stämpfli ist der Vermerk «Galerie Rive droite, Paris» zu finden.
- 1976 findet eine für diese Zeit typische Gruppenausstellung statt, die verschie-



4 Ansicht der Ausstellung von Bernhard Luginbühl im Schweizer Pavillon an der 32. Biennale von Venedig, 1964 (Foto: Walter Dräyer)



5 Dieter Roth bei seinem Einzelauftritt im Schweizer Pavillon an der 40. Biennale von Venedig, 1982 (Foto: Niklaus Stauss)

dene Kunstschulen zeigt. Im Eingangsbereich zu den Giardini steht eine grosse Skulptur von Bernhard Luginbühl, die wegen ihres Standorts das Missfallen von Joseph Beuys erregt.¹⁴

- 1978 bestreiten Jean Lecoutre, Raffael Benazzi und Roland Hotz den Schweizer Beitrag. Noch immer werden regelmässig die Eigentumsverhältnisse offen gelegt.
- 1980 sind neben Wilfrid Moser, Oscar Wiggli und Peter Stein zahlreiche Vertreter der jüngeren Generation in Venedig in der Aperto-Ausstellung zu sehen: Urs Bänninger, Luciano Castelli, Martin Disler, Marianne Eigenheer, Rolf Geissbühler, Ingeborg Lüscher, Rolf Winnewisser und Markus Raetz. Nicht mehr genannt sind die Besitzer der Werke, die vermutlich zum grössten Teil direkt aus den Künstlerateliers stammen.
- 1982 hat Dieter Roth mit seinem für Venedig geschaffenen *A Diary* einen viel beachteten Einzelauftritt (Abb. 5). Die Zeitungen vermerken die Veränderung des Ausstellungskonzepts: «Dieter Roths Einfall für Venedig» titelt etwa das «St. Galler Tagblatt» am 3. Juni und übernimmt den Text der Schweizerischen Depeschenagentur SDA: «An der diesjährigen Biennale von Venedig geht die Schweiz neue Wege. Auf mehr als 4500 Metern Film, die im Schweizer Pavillon mittels 30 Projektoren simultan gezeigt werden, dokumentiert dort der international bekannte, 52-jährige Schweizer Maler, Plastiker, Schriftsteller und Musiker Dieter Roth sein Leben in den ersten vier Monaten dieses Jahres. Roth hat die Arbeit eigens für diese Veranstaltung konzipiert. Die so entstandene Tagebuch-Dokumentation wird anstelle des sonst üblichen Katalogs zum Schweizer Beitrag herausgegeben.»

- 1984 gibt es wiederum eine Ausstellung mit nur zwei, allerdings jungen Positionen: Miriam Cahn und Anselm Stalder, der gerade mal 28-jährig ist, stellen Werke aus, die spezifisch für die Schau im Schweizer Pavillon geschaffen wurden.
- 1986 werden John M Armleder und Aldo Walker nach Venedig entsandt. Auffallend ist die starke Präsenz von Schweizer Kunst im Rahmen der gesamten Biennale, etwa an der Ausstellung «Arte e Scienza» im zentralen Ausstellungsgebäude (u. a. Max Bill, Paul Klee, Alberto Giacometti, Herbert Distel). Eine spezielle Ausstellung ist den Zürcher Konkreten gewidmet.
- 1988 präsentiert Markus Raetz eine situations- und raumbezogene Einzelinstalation im Schweizer Pavillon. Die Eidgenossenschaft verfügt mit der Kirche San Staë erstmals über einen zweiten Ausstellungsraum, wo Felice Varini eine ortsspezifische Arbeit zeigt.

1964 und 1982 ragen heraus

Was lässt sich nun aus dieser Zusammenstellung allgemein folgern?

1. Bis in die 1960er Jahre waren die Ausstellungen im Schweizer Pavillon weitgehend retrospektiv ausgerichtet und hatten eher musealen Charakter. Obwohl bis 1968 an der Biennale die Werke ausdrücklich zum Verkauf standen, waren in dieser Zeit die Exponate vielfach Leihgaben aus öffentlichen und privaten Sammlungen. Wenn eine Galerie hier eine Rolle gespielt hätte, dann am ehesten als Vermittlerin zwischen dem Ausstellungskommissär und den Besitzern. Eine gewichtige Ausnahme bildete die Ausstellung von 1956, die sich mit aktuellen Tendenzen der Plastik auseinandersetzte – und dabei dem jungen Bernhard Luginbühl eine frühe Plattform bot.
2. Ebenfalls bemerkenswert ist Bernhard Luginbühls Beteiligung von 1964, weil sie seine damals starke Position im Kunstbetrieb dokumentiert. Und weil er im Vergleich zu anderen Künstlern immer noch eher jung war. Bis in die 1970er Jahre hinein gehörten die meisten Künstler fast ausnahmslos einer älteren Generation an.
3. Die Eigentumsverhältnisse sind bis 1978 explizit erwähnt, ein Hinweis darauf, dass es auch zu Verkäufen gekommen sein mochte, an denen möglicherweise Galerien beteiligt waren. Die Werke stammten aus Privatsammlungen oder aus den Ateliers der Künstler (teilweise vielleicht auch aus Galerien).
4. Der eigentliche Wendepunkt ist 1982 zu beobachten, als Dieter Roth speziell für Venedig *A Diary* konzipierte. Seither ist der Schweizer Pavillon ein Ort der Gegenwartskunst, die Ausstellungen sind raumbezogen und eigens für den Pavillon in den Giardini oder San Staë produziert, haben also, der internationalen Tendenz folgend, installativen Charakter. Das gilt selbst für die Schau von Silvia Bächli



6 Ansicht der Zeichnungsinstallation *das (to Inger Christensen)* von Silvia Bächli im Schweizer Pavillon, 53. Biennale von Venedig, 2009 (Foto: Silvia Bächli)



7 Installation von Yves Netzhammer im Hof des Schweizer Pavillons an der 52. Biennale von Venedig, 2007 (Foto: Stefan Altenburger Photography, Zürich)

im Jahr 2009 (Abb. 6). Entsprechend höher können die Produktionskosten ausfallen, etwa für die Videoarbeit der Lausannerin Emmanuelle Antille von 2003 oder 2007 für die geradezu architektonische Intervention von Yves Netzhammer (Abb. 7).

5. Eine Teilnahme an der Biennale bedeutet für die Kunstschaffenden nicht unbedingt einen Durchbruch auf nationaler oder gar internationaler Ebene. Manche der oben aufgeführten Künstler sind heute kaum noch ein Begriff; «Raketenauftritte», deren Wirkung gleich wieder verpuffte, etwa die von Emmanuelle Antille oder Anselm Stalder, sind Beispiele dafür, dass ein Start womöglich zu früh stattgefunden hat.

6. Wichtige Künstler wie Alberto Giacometti oder Jean Tinguely waren nie als Repräsentanten der Schweiz an der Biennale von Venedig.

Die Entwicklung des Galerienwesens in der Schweiz

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgte in der Schweiz die Gründung von Galerien im heutigen Sinn, d. h. als kommerzielle Unternehmen, die einen bedeutenden Beitrag zur Wertschöpfung im Kunstbetrieb leisten. Dennoch: Ihre Zahl war während Jahren, ja Jahrzehnten vergleichsweise klein. Und entsprechend einflussreich, so muss vermutet werden, waren jene Galerien, die sich durch ihre Tätigkeit und ihr Programm einen Namen machen konnten. 1945 gründete Ernst Beyeler in Basel seine Galerie, in Grenchen betrieb Tony Brechbühl ab 1947 eine solche, in Bern eröffneten im gleichen Jahr die Galerie Marbach und 1953 die Galerie Schindler, in Zürich entstanden 1958 die Galerie Suzanne Bollag und 1959 die Galerie Renée Ziegler, im Jahr 1964 nahmen in Bern Toni Gerber sowie in Genf Anton Meier ihre Tätigkeit als Galeristen auf.¹⁵ In jener Zeit aber spielten die Galerien, zumindest was die Sicht der Künstler betrifft, noch eine ganz andere Rolle, die mit der

heutigen nicht zu vergleichen ist. So urteilt das Galeristenpaar Ziegler im Rückblick: «Die meisten Schweizer Künstler verstanden damals in den 1960er-Jahren das System der Galerie nicht.»¹⁶

Von da an nahm die Zahl der Galerien stetig zu. Die Gründung der Art Basel 1970 versinnbildlicht diese Veränderungen im internationalen Kunstbetrieb und -markt, der, obwohl zwischendurch (etwa nach 1987) von Krisen geschüttelt, seit-her einen eigentlichen Boom erlebt, den auch die Medien durch eine neue Art des Kultur- und Kunstjournalismus mitgeprägt haben. Um 1990 eröffneten – vor allem in Zürich – zahlreiche neue Galerien: 1988 Bob van Orsouw, 1990 Mark Müller und 1992 Peter Kilchmann.¹⁷ Zu erwähnen ist insbesondere die mitten in der Krise 1992 gegründete Galerie Hauser & Wirth, die der Kunstkritiker Gerhard Mack 2002 unter dem Titel «Die Firma» porträtierte: «Als Hauser & Wirth 1991 begannen, ihr internationales Beziehungsnetz zu knüpfen, durchlebte der Kunstmarkt eine schwere Krise. Andere zogen sich zurück, Hauser und Wirth dagegen legten los, als hätten sie antizyklische Wirtschaftstheorie studiert.»¹⁸ Die Galerie hatte bald eine bedeutende Stellung im nationalen und internationalen Kunstmarkt, Mack nannte den 2002 gerade mal 31-jährigen Iwan Wirth denn auch einen «der mächtigsten Händler für Gegenwartskunst».¹⁹ Der Erfolg des umtriebigen jungen Unternehmens – schon 1991 hatten die künftigen Galeristen ein kleines Büro in New York eingerichtet – gründet nicht nur auf dem ausgesprochenen Spür- und Geschäftssinn der Inhaber, sondern auch auf dem Kapital, das die Mitbesitzerin Ursula Hauser – Aktionärin der Elektrowarenkette Fust – einbrachte, indem sie einen Teil ihrer Sammlung mit Werken von Marc Chagall, Pablo Picasso, Paul Klee und Wassily Kandinsky verkaufte. Seit 1996 hat Hauser & Wirth den Hauptsitz «im Gebäude der ehemaligen Löwenbräu-Brauerei» in Zürich.²⁰ «2003 kam es zur Gründung von Hauser & Wirth London mit Sitz in einem historischen, von Sir Edwin Lutyens 1922 als Zweigstelle der Midland Bank entworfenen Gebäude»²¹ am Piccadilly. 2009 eröffnete an der 32 East 69th Street der New Yorker Ableger von Hauser & Wirth und ein Jahr später konnte in London an der Savile Row eine zweite Niederlassung in der Metropole an der Themse ihren Betrieb aufnehmen.²²

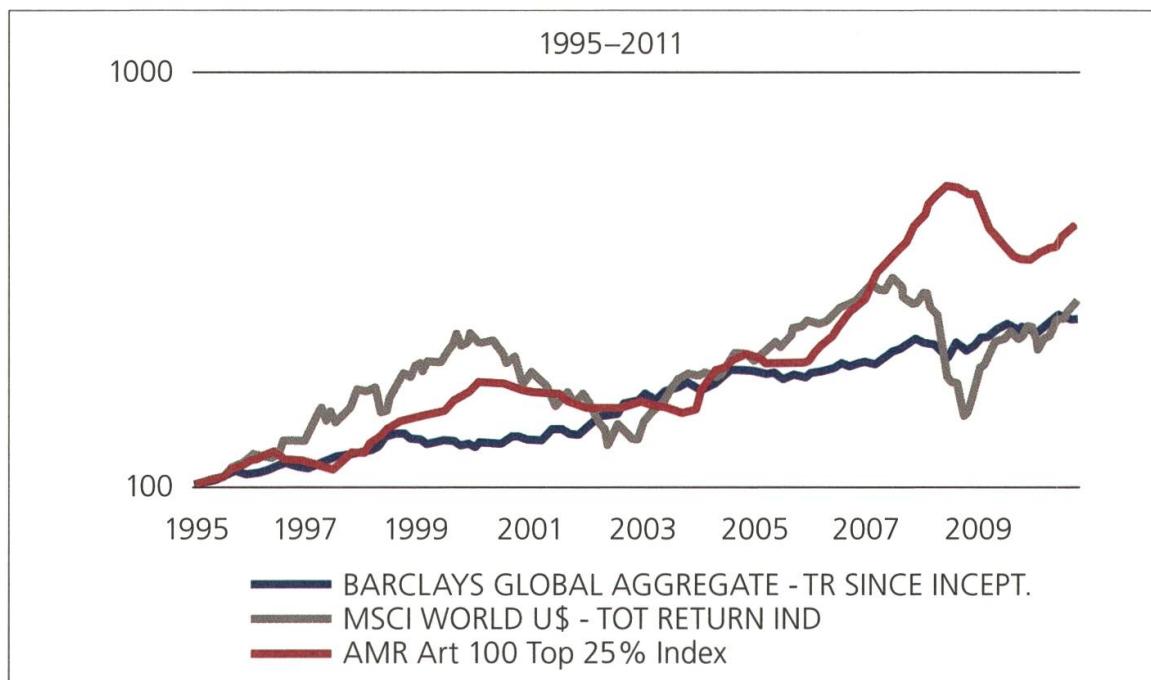
Diese Erfolgsgeschichte hatte aber noch ein bedeutendes Zwischenspiel in der Zusammenarbeit mit Eva Presenhuber (Abb. 8). 1998 wurde Wirth stiller Teilhaber der von Presenhuber geleiteten Galerie Walcheturm in Zürich. Gerhard Mack: «Die geschäftstüchtige Wienerin hatte seit 1989 einen Kreis junger Künstler um sich geschart, die auf dem Sprung zur internationalen Karriere waren, und durch bereits Etablierte [...] ergänzt. Innerhalb kürzester Zeit wurde unter dem Namen ‹Hauser & Wirth 2› eine Kooperation etabliert. Hauser & Wirth brachten das Kapital, Eva

Presenhuber ein zugkräftiges Portefeuille an Künstlern von Angela Bulloch bis Ugo Rondinone und Beat Streuli – und entsprechenden Sammlern. Gemeinsam zog das frisch verbandelte Trio ins Areal der ehemaligen Löwenbräu-Brauerei und wurde zu einem der Motoren des Zürcher Kunstwunders, das dort aus der Initiative der Zürcher Kunsthalle und des privaten Migros Museums für zeitgenössische Kunst entstand. Dass vor allem zahlungskräftige Sammler die Ballung von Ausstellungsräumen und Galerien für aktuelle Kunst befördert haben, versteht sich. [...] Die Fusion der beiden Galerien erweitert den Aktionsradius beträchtlich. Die bald in «Hauser & Wirth & Presenhuber» umbenannte Zweitgalerie, an der Presenhuber mit 40 Prozent beteiligt ist, firmiert rechtlich zwar noch als Tochter von Hauser & Wirth, faktisch hat sich aber eine Konkurrenz zwischen beiden Dependances entwickelt. [...] Zusammen vertreten beide Galerien viele der renommiertesten zeitgenössischen Künstler aus der Schweiz. Roman Signer, Pipilotti Rist, Peter Fischli und David Weiss, Sylvie Fleury, Ugo Rondinone, Jean-Frédéric Schnyder gehören dazu. Allein fünf von ihnen rangieren auf der aktuellen Rangliste der Wirtschaftszeitschrift Bilanz unter den Top Ten der Schweizer Gegenwartskunst. Kein Wunder, dass von Machtballung die Rede ist.»²³ 2002 endete die Zusammenarbeit, Presenhuber machte sich selbstständig.

Mit der relativ ausführlichen Erwähnung von Hauser & Wirth/Presenhuber soll letztlich vor allem ein Phänomen umschrieben sein, nämlich die seit 1990 beobachtbare, radikale Veränderung von Kunstbetrieb und -markt im Bereich der Gegenwartskunst,²⁴ die sich unter anderem auch im Einfluss von Sammlern auf die Ausstellungspolitik öffentlicher Häuser zeigt.²⁵ Und in Zahlen, wie sie das Department Kulturanalysen und Vermittlung der Zürcher Hochschule der Künste auf der Website www.kulturwirtschaft.ch veröffentlicht: «Der erzielte Gesamtumsatz des Kunstmarktes lag im Jahre 2005 bei 1,5 Milliarden CHF. Die Entwicklung des Umsatzes verlief erheblich besser als die Unternehmensentwicklung. Mit knapp 17 Prozent Umsatzzuwachs gegenüber 2004 und mit 12,2 Prozent Zuwachs gegenüber 2001 zählt der Kunstmarkt zu den erfolgreichsten Märkten in der Kreativwirtschaft. Insbesondere die rasant anwachsenden Umsatzwerte im Kunsthändel mit 36 Prozent Zuwachs im Vierjahreszeitraum und einer Steigerung von 26,5 Prozent



8 Iwan Wirth, Eva Presenhuber und Manuela Hauser zur Zeit ihres Kooperationsunternehmens «Hauser & Wirth & Presenhuber», 2002 (Foto: Michael von Graffenried)



9 Wertzunahme des Kunstindexes 1995–2011 (Quelle: Datastream, Bloomberg, IDC, Credit Suisse)

von 2004 auf 2005 haben die gesamte Situation des schweizerischen Kunstmarktes positiv beeinflusst. Mit einer Milliarde CHF deckt er bereits zwei Drittel des Branchenmarktes ab. Der Löwenanteil der Umsätze der Kunsthändler entfällt auf den wachsenden Anteil des Exports von Kunstgegenständen, der einen Wert von 560 Millionen CHF im Jahr 2005 erreichte.²⁶ Wird der Kunstmarkt im Vergleich zum Aktienmarkt indiziert, wie es Roger Signer und Dominique Baumann 2011 in ihrer Analyse «Kunstmarkt zurück auf dem Wachstumspfad» für die Credit Suisse getan haben, zeigt sich, dass der Kunstindex «deutlich an Wert zugelegt» hat (Abb. 9).²⁷ Solche Entwicklungen innerhalb des Betriebssystems Kunst schlagen sich selbstverständlich in der allgemeinen und medialen Wahrnehmung der Schweizer Präsenz in Venedig nieder.

Zum Beispiel Luginbühl und Roth

Zurück zu den ersten Künstlern, die wie Prototypen des vor allem seit 1990 stark ausdifferenzierten Betriebssystems Kunst erscheinen: Bernhard Luginbühl und Dieter Roth. An ihnen lässt sich zeigen, wie die Beziehung von Künstler und Galerie spielen mag – möglicherweise auch in Bezug auf die Repräsentation der Schweiz an der Kunstbiennale von Venedig.

Luginbühl, durch Ausstellungen zum Beispiel in der damals über die Schweiz hinaus beachteten Kunsthalle Bern bereits bekannt, kam 1961 ins Programm der 1959 gegründeten Zürcher Galerie Renée Ziegler. Der Berner war der erste junge Schweizer Künstler, der eine Ausstellung in der Galerie erhielt, wo zuvor, durchaus avantgardistisch für die Schweiz, Fernand Léger, Henri Laurens, André Masson oder Pablo Picasso präsentiert wurden. Die Galeristin hatte ein Praktikum bei Daniel-Henry Kahnweiler in Paris absolviert und dort viele Kunstschauffende kennengelernt, auch Schweizer wie Robert Müller, den sie und ihr Mann Maurice später in ihr Galerie-Programm aufnehmen sollten.²⁸ Die Zusammenarbeit mit Luginbühl war dann während 14 Jahren «am exklusivsten», wie das Ehepaar Ziegler im Rückblick sagt.²⁹ Die Galerie gab während der Jahre rund 90 Prozent seiner Grafik heraus. Als Luginbühl 1964 seinen grossen Auftritt an der Kunstbiennale von Venedig hatte, gehörte er bereits zu den wichtigsten jungen Schweizer Künstlern. Auf die Galerie hatte das, wie sich Zieglers erinnern, nur wenig Auswirkungen, vielleicht einige Verkäufe mehr im Vorfeld der Biennale, eine sporadische Wirkung im Nachhinein.

Für Luginbühl, der 1964 zugleich an der «documenta 3» vertreten war, lohnte sich die Zusammenarbeit mit der Galerie Ziegler in jedem Fall, wie Jochen Hesse in seinem Buch «Der populäre Künstler – Das Beispiel Bernhard Luginbühl» dokumentiert: «Heute ist Luginbühl der Ansicht, dass er von der Zusammenarbeit mit der Galerie zu wenig profitiert habe [...]. Luginbühs Fokus richtet sich einzig auf den Verdienst. So formulierte er 2002 im Rückblick – im Widerspruch zu seiner oben geschilderten Überzeugung –, dass er dank der Galerie Ziegler zum ersten Mal in seinem Leben recht gut verkauft habe. Unausgesprochen bleibt die Tatsache, dass der Künstler dank der Vermittlung der Galerie Ziegler in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts an wichtigen Gruppenausstellungen in Europa und den USA vertreten war.»³⁰ Hesse stellt dann fest, dass Luginbühl, nachdem er die Zusammenarbeit mit der Galerie Ziegler beendet und die Vermarktung seines Werks selbst in die Hand genommen hatte, zunehmend an internationaler Resonanz einbüste und zur lokalen Grösse wurde: «Die Regionalisierung seiner Ausstellungstätigkeit zieht eine fehlende Präsenz und Bekanntheit im romanischen und angelsächsischen Sprachraum nach sich.»³¹ Nach Venedig und Kassel 1964 hatte das anders ausgesehen.

Die Zusammenarbeit der Galerie Ziegler mit Dieter Roth hingegen brach ab, bevor Roth in Venedig ausstellte. Auch in seinem Fall hatte sich das Ehepaar Ziegler während Jahren engagiert. Roth besass schon seit den 1970er Jahren eine starke mediale Resonanz, die teilweise auf die Aktivitäten der Galerie Ziegler zurückgeht, wie ein Medienrückblick zeigt, der keinen Anspruch auf Vollständigkeit hat:³²

- «Zeichnungen mit Mayonnaise. Grafik von Diter Rot im Helmhaus» («Züri Leu», 20. Juli 1972)
- «Prinzipiell stillos» (Roth in der Galerie Ziegler, «Brückenbauer», 18. April 1975)
- «Dieter Roth – Galerie Renée Ziegler» («NZZ», 9. Mai 1975)
- «Einfälle – Ausfälle» (Roth in der Galerie Ziegler in Genf, «Der Bund», 3. Oktober 1975)
- «Gianfredo Camesi, Dieter Roth (Galerie Renée Ziegler)» («NZZ», 9. Juni 1977)
- «o.T.» (Roth in der Galerie Anton Meier Genf, «Der Bund», 4. April 1978)
- «Üppig wuchernde Einfälle. Dieter Roth im Kunstmuseum Luzern» («Die Weltwoche», 6. Februar 1980)

Als Roth in Venedig ausstellte, war er in der Wahrnehmung des Kunstbetriebes also bereits präsent. Für die Galerie Ziegler wirkte sich Roths Biennale-Ausstellung ähnlich aus wie 1964 bei Luginbühl: im Vorfeld einige Verkäufe mehr, im Nachhinein «sporadisch»³³ etwas mehr Verkäufe.

Die Galerien und ihre Biennale-Künstler

Vor dem Hintergrund der offiziellen Schweizer Biennale-Praxis mag die Rolle der Galerien etwas klarer werden. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang, welche Leistungen vom Bundesamt für Kultur für die Ausstellungen in Venedig erbracht werden. Wenn die Auswahl erfolgt war, kam das BAK zwar für die Transporte, den Auf- und Abbau der Ausstellung sowie für deren Infrastruktur und den Katalog auf, aber es finanzierte nie die Produktion der Ausstellung.³⁴ Je nach Produktionskosten mussten und müssen die Künstler also auf Sponsorensuche gehen – und hier kann es durchaus sein, dass die Galerie, die sie vertritt, einspringt, wie das Gerhard Mack beschreibt: «Der exzellente Service ist es denn auch, den alle Künstlerinnen und Künstler der Galerien Hauser & Wirth & Presenhuber besonders schätzen. Das Werk wird aufgearbeitet, Transporte werden sorgfältig abgewickelt, Verkäufe korrekt und zügig abgerechnet, Kontakte zu Museen und Sammlern auf internationaler Ebene gepflegt. Dass Produktionskosten vorgeschnossen werden, ist bei der zunehmenden Technisierung vieler Projektionen und Installationen besonders hilfreich.»³⁵

So lassen sich neben der Galerie Ziegler über die Jahre weitere Galerien benennen, die mehrere Biennale-Künstler in ihrem Programm hatten oder haben – ob sie

vor oder nach ihrer Beteiligung in Venedig aufgenommen wurden, ist nicht immer nachweisbar. Die nachfolgende Zusammenstellung der Kooperationen von Schweizer Kunstschaffenden mit einem Auftritt in der Lagunenstadt und Galerien stützt sich auf die Website des Verbands der Schweizer Galerien, «Art Galleries Switzerland»,³⁶ und ist geordnet nach den Jahren der Venedig-Vertretung, Daten in eckigen Klammern verweisen auf Gruppenausstellungen. Anzufügen ist dabei noch, dass viele Künstler nicht nur Schweizer, sondern auch internationale Galerievertretungen haben, im Betriebssystem Kunst also besonders gut vernetzt sind.³⁷

- **Galerie Renée Ziegler, Zürich**

Robert Müller: [1956], 1960

Bernhard Luginbühl: [1956], 1964, [1976]

Hans Aeschbacher: [1956], 1968

Richard Paul Lohse: [1958], 1968

Dieter Roth: 1982 (auch vertreten von Anton Meier, bei Ziegler schon vor 1982 nicht mehr im Programm)

- **Anton Meier, Genf**

Hugo Suter: 1976

Dieter Roth: 1982 (auch Ziegler)

Markus Raetz: 1988

- **Elisabeth Kaufmann, Zürich**

Anselm Stalder: 1984

Shahryar Nashat: 2005

- **Susanna Kulli, St. Gallen/Zürich**

John M Armleder: [1976,] 1986

Adrian Schiess: 1990

Thomas Hirschhorn: 2011

- **Stampa, Basel**

Roman Signer: 1999 (auch durch Hauser & Wirth vertreten)

Steiner/Lenzlinger: 2003

Pipilotti Rist: 2005 (auch Hauser & Wirth)

Silvia Bächli: 2009

- **Hauser & Wirth, Zürich/London/New York** (bis 2002 mit Eva Presenhuber)

Jean-Frédéric Schnyder: 1993

Fischli/Weiss: 1995 (teilweise auch durch andere Galerien vertreten)

Roman Signer: 1999 (auch durch Stampa und Walther vertreten)

Pipilotti Rist: 2005 (mit Stampa)

- **Eva Presenhuber, Zürich**

Emmanuelle Antille: 2003

Ugo Rondinone, Urs Fischer: 2007

- **Andere Galerien**

Galerie Jeanne Bucher, Paris: Wilfrid Moser, [1958], 1980

Lelong, Paris/Zürich/New York: Zoltan Kemeny, 1964; Urs Lüthi, 2001

(auch durch Blancpain vertreten)

Martin Krebs, Bern: Oscar Wiggli, 1980

UNE, Genf: Olivier Mosset, 1990

Mai 36, Zürich/Rigassi, Bern: Christoph Rütimann, 1993

Galerie Nächst St. Stephan, Wien: Helmut Federle, 1997 (auch mit einer Leihgabe aus dem Kunstmuseum Bonn)

Francesca Pia, Zürich: Fabrice Gygi, 2009

Dieser Überblick zeigt vor allem eines: Jene Galerien, die in erster Linie durch wirksame Kommunikation eine hohe Präsenz erreichen, sind besonders stark vertreten. Denn es ist ja auch so, dass die KunstschaFFenden, die bereits einen Namen haben, sich an Galerien wenden, die dieser Bedeutung ebenbürtig sind oder sie noch zu vergrössern vermögen. Das galt schon 2002, wie Mack dokumentiert hat: «Auf plumpen Hahnenkämpfe mit den Kollegen ist Hauser & Wirth & Presenhuber inzwischen nicht mehr angewiesen. Ihre Strategie ist subtiler. Macht wird längst als erstklassige Professionalität buchstabiert. Da kommen die Künstler von ganz alleine in die Galerie. Auch wenn sie so etabliert sind wie eine Sylvie Fleury. <Sylvie Fleury wollte schon zu mir ins Programm, als ich zusammen mit Peter Kilchmann die *Liste Young Art Fair*, die Alternativmesse zur Art in Basel, gegründet habe>, betont Eva Presenhuber. Die Künstlerin selbst moniert, ihr früherer Galerist habe ihr Werk ungenügend betreut.»³⁸

Die Sicht der Galerien – ein E-Mail-Interview mit zehn Fragen

1. Nach welchen Kriterien wählte die Eidgenössische Kunskommission Ihres Erachtens die Schweizer Beiträge aus?

Hauser & Wirth/Florian Berkold: Meines Erachtens spielt eine gewisse Ausgewogenheit über die Jahre eine Rolle, d. h. dass sowohl jüngere wie auch arrivierte Künstler dem internationalen Publikum vorgestellt bzw. gewürdigt werden, ebenso in letzten Jahren hinsichtlich Geschlecht.³⁹

Stampa/Gilli Stampa: Ausstellungen, Publikationen, Empfehlungen.⁴⁰

2. Wie muss eine Künstlerin/ein Künstler positioniert sein, um ausgewählt zu werden?

Hauser & Wirth: Das müssen die einzelnen Kommissionsmitglieder und Kuratoren beantworten – ein Künstler / eine Künstlerin muss sicherlich Ausstellungserfahrung und institutionelle Unterstützung (Museumsausstellungen, Werke in öffentlichen Sammlungen) mitbringen.

Stampa: – Über einige Jahre ein künstlerisch eigenständiges Werk aufweisen. – Bei einer international agierenden Galerie vertreten sein. – Bei wichtigen nationalen und internationalen thematischen Gruppenausstellungen teilnehmen.

3. *Welche Rolle spielt die Galerie bei dieser Positionierung?*

Hauser & Wirth: Der Biennale-Entscheid ist autonom – jede Galerie aber versucht die KünstlerInnen ihres Programms bei Kuratoren und Kritik vorzustellen, um eben diese institutionelle Karriere, idealerweise auch international, zu erreichen.

Stampa: – Regelmässige Ausstellungen in der Galerie. – Internationale Auftritte an hochrangigen Messen. – Präsenz auf der Galerien-Website. – Archiv: Aufbau und Betreuung. – Pressearbeit. – Internationales Netzwerk der Galerie (Empfehlung an SammlerInnen, KuratorenInnen). – Vermittlung an: KundInnen, StudentenInnen, BesucherInnen, Verkäufe an öffentliche Institutionen, Museen etc., private, aber bekannte Sammlungen. – Ansprechstation für Anfragen. – Vermittlung für internationale Ausstellungen in öffentlichen Institutionen (Kunsthalle, Museen etc.).

4. *Was unternehmen Sie, um Ihre KünstlerInnen zu positionieren?*

Hauser & Wirth: Vermittlungsarbeit, Vermittlungsarbeit, Vermittlungsarbeit.

Stampa: Vgl. Antwort 3.

5. *Wenn die Wahl erfolgt ist: Welche Aufwendungen kommen auf die Galerie zu?*

Hauser & Wirth: Die Galerien leisten in der Regel organisatorische Unterstützung, sprich Ausstellungsvorbereitung und, wenn notwendig, Produktion der Werke zusammen mit dem Künstler/der Künstlerin, und fungieren oftmals als Drehzscheibe mit der Biennale-Organisation, auch vor Ort in Venedig. Gemeinsame Arbeit mit dem BAK ist oft auch die Suche nach Sponsoren und Sachleistungen.

Stampa: Vgl. Antwort 7.

6. *Welche Leistungen erbringen Sie gegenüber den KünstlerInnen bei der Vorbereitung auf die Biennale?*

Hauser & Wirth: Galerien sind Partner, Ratgeber, Produktionsort und stellen z. B. Bildmaterial für Katalogarbeiten zur Verfügung, u. v. a. m.

Stampa: Vgl. Antwort 7.

7. *Welche Leistungen erbringen Sie während der Biennale?*

Hauser & Wirth: Die Ausstellung im Pavillon einem möglichst grossem Publikum näher zu bringen. Galerien kümmern sich oft um die offiziellen Anlässe, sprich Empfang oder Abendessen zu Ehren des Künstlers, der Künstlerin.

Stampa [Antwort auf die Fragen 5 bis 7]: – Besprechung und Planung des künstlerischen Projekts. – Logistische und konzeptuelle Planung. – Presse-Dokumentationen und Presse-Betreuung. – Kostenbeteiligung für eventuelle Produktionen (Video, Fotografie). – Vorbereitung und Zusammenstellung der Unterlagen für den Katalog. – Abwicklung von Transportfragen. – Beteiligung beim Aufbau. – Beteiligung beim gesellschaftlichen Anlass der Eröffnung. – Persönliche Betreuung und Unterstützung. – Während der Dauer der Biennale stetige Information für Presse, SammlerInnen und KundInnen.

8. *Wie war das Zusammenspiel zwischen Bundesamt für Kultur und der Galerie?*

Hauser & Wirth: Üblicherweise sehr konstruktiv.

Stampa: Beschränkt sich auf organisatorische Fragen.

9. *Welchen «Nutzen» bringt der Galerie die Biennale-Beteiligung? (Gemeint sind hier die erhöhte – mediale – Aufmerksamkeit und die damit vielleicht kurz- oder langfristig verbundenen Verkäufe.)*

Hauser & Wirth: Im Vordergrund stehen immer der Künstler und sein Werk (und die Nennung einer «Biennale di Venezia» in der Biografie) – und wie eine Biennale-Teilnahme medial aufgenommen wird, ob internationales Fachpublikum in erhöhtem Ausmass hat angesprochen werden können. Dadurch können sich auch Verkäufe ergeben, obwohl dies meist erst langfristig eine Auswirkung hat.

Stampa: Ein Biennale-Auftritt ist sowohl für den Künstler, die Künstlerin als auch für die Galerie von Vorteil und schlägt sich kurz- und mittelfristig auch in Verkäufen und weiteren musealen Ausstellungsmöglichkeiten nieder. In der Vita des Künstlers, der Künstlerin ist es auf jeden Fall sehr wichtig.

10. *Welche Folgeleistungen muss die Galerie erbringen?*

Stampa: Mehr Aufwand durch erhöhte Nachfrage bezüglich: – Ausstellungen, Verkauf etc. – StudentInnen, Studium, Dissertation, Master (bei uns speziell viele Anfragen). – Archiv-Benutzung. – Presse, Publikationen.⁴¹

Schlussfolgerungen

Seit den 1950er Jahren hat sich das Betriebssystem Kunst grundlegend verändert. Das betrifft in erster Linie den Kunst-, Werk- und Materialbegriff an sich, dann aber auch das Ausstellungswesen und die Funktion von Ausstellungen – und damit das Verständnis davon, wie der Schweizer Pavillon als internationales Schaufenster der Schweizer Kunst beschaffen sein soll. Ebenso hat sich der Markt durch das während Jahren gewachsene Galerienwesen gewandelt. Die Museen sind nicht mehr die einzigen Orte der Kunstvermittlung, Galerien spielen im Kunstsystem eine zunehmend wichtigere Rolle und promoten mehr und mehr die jeweilige Gegenwartskunst.

Seit den 1960er Jahren ist eine dynamische Erweiterung des Kunstbegriffs über Malerei, Zeichnung und Skulptur hinaus zu beobachten, für die modellhaft in der Schweiz die Kunsthalle Bern unter der Leitung von Harald Szeemann oder international die «documenta 5» von 1972 stehen können.⁴² Entsprechend hat sich die Schweizer Präsenz in Venedig verändert: Der Fokus richtet sich mehr und mehr auf aktuelle Werke, die musealen Präsentationen mit eigentlichen Retrospektiven werden durch situationsbezogene, meist installative Werke abgelöst. Dass dies im Vergleich mit anderen teilnehmenden Nationen zeitlich verzögert stattfand (bis zur Ausstellung von Dieter Roth 1982) lässt sich auf den langsamen Generationenwechsel innerhalb der Eidgenössischen Kunstkommission zurückführen: 1961 bis 1968 war Adrien Holy (1898–1978) Präsident der EKK,⁴³ das Amt des stellvertretenden Kommissärs hatte der Bildhauer Remo Rossi (1909–1982) inne, der 1970 und 1972 als Vizepräsident der EKK die Hauptverantwortung übernahm. Später zeichnete der Bundesbeamte Max Altörfer (1932–1991) verantwortlich, 1980 bis 1986 dann Claude Loewer, ein Vertreter der klassischen Abstraktion. Ihm zur Seite stand mit Cäsar Menz ein Vertreter der jüngeren Generation von Kunsthistorikern.

Galerien spielen eine wesentliche Rolle für die mediale Präsenz von Künstlerinnen und Künstlern. Das schlägt sich im gesamten Betriebssystem Kunst und damit auch in der Wahrnehmung von künstlerischen Positionen nieder. Insofern haben Galerien einen indirekt prägenden Einfluss, zumal sich dieser zusätzlich in der Zusammenarbeit mit Museen spiegelt, die vor allem seit 1990 mehr und mehr die Rolle von Kunsthallen übernehmen, indem sie der Gegenwartskunst eine grosse Bedeutung zumessen. Kommt hinzu, dass potente Galerien die materielle Produktion von Werken, die dem Anspruch der Sichtbarkeit der Schweizer Präsenz in Venedig gerecht werden können, erst möglich machen. Direkte Einflussnahmen sind aus dem ausgewerteten Material tatsächlich nicht ersichtlich.

* Stand der Internetseiten: 15. April 2012.

1 So Andreas Münch in einem Telefongespräch mit dem Autor, 20. Januar 2012.

2 Gespräch des Autors mit Hans Rudolf Reust, Bern, 12. April 2012.

3 Georges Perec, *In einem Netz gekreuzter Linien*, aus dem Frz. von Eugen Helmlé, Bremen: Manholt, 1996, S. 129.

4 Michael Lingner, «Die Krise der «Ausstellung» im System der Kunst», in: *Kunstforum International*, Bd. 125, 1994 («Betriebssystem Kunst – eine Retrospektive»), hrsg. von Thomas Wulffen), S. 182–187, hier S. 182–183.

5 Ebd., S. 182–183 (Adorno und Luhmann zit. nach Lingner).

6 Brief der Redaktion der «Bilanz» vom 3.4.2012 an den Autor.

7 Siehe Jörg Becher, *Die 50 wichtigsten Künstlerinnen und Künstler der Schweiz*, Basel: Echtzeit-Verlag, 2007, S. 215–216.

8 Zur detaillierten Gesamtübersicht vgl. den Materialienband (outlines, 8/2) zum vorliegenden Reader.

9 Vgl. dazu den Beitrag von Franz Müller im vorliegenden Band.

10 Robert Fleck, *Die Biennale von Venedig. Eine*

- Geschichte des 20. Jahrhunderts* (Fundus-Bücher, 177), Hamburg: Philo Fine Arts, 2009, S. 161.
- 11 Ebd., S. 184.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd., S. 187.
- 14 Gespräch des Autors mit Renée und Maurice Ziegler, Zürich, 21.3.2012.
- 15 Vgl. dazu Sibylle Omlin, *Kunst aus der Schweiz. Kunstschaffen und Kunstsyste im 19. und 20. Jahrhundert*, Zürich: Pro Helvetia, 2002, S. 150–151.
- 16 Ziegler 2012 (wie Anm. 14).
- 17 Gerhard Mack, «Das Kunstwunder verblasst», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 18.8.2002, siehe <<http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/article8C0LE-1.416913>>.
- 18 Gerhard Mack, «Die Firma», in: *Art – Das Kunstmagazin*, 2002, Nr. 2, S. 46–51, hier S. 48.
- 19 Ebd., S. 46.
- 20 Eintrag zu «Hauser & Wirth» auf der Website «Art Galleries Switzerland», <http://hauser-wirth.artgalleries.ch/htm/ags_galerien.htm?gk=25&g=79>.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd.
- 23 Mack Firma 2002 (wie Anm. 18), S. 49–50.
- 24 Das schlägt sich auch in den Medien nieder, wo Rekordpreise mit grosser Regelmässigkeit vermerkt und kommentiert werden. Vgl. dazu etwa David Signer, «Wenn ich etwas nicht verkaufen kann, verdopple ich den Preis», in: *NZZ am Sonntag*, 5.2.2012, <<http://www.nzz.ch/aktuell/panorama/wenn-ich-etwas-nicht-verkaufen-kann-verdopple-ich-den-preis-1.14795173>>.
- 25 Vgl. dazu Edith Krebs, «Museen und Händler – Es geht um die Kunstwurst», in: *WochenZeitung WoZ*, Nr. 1, 5.1.2012, <<http://www.woz.ch/1201/museen-und-haendler/es-geht-um-die-kunstwurst>>.
- 26 <<http://www.kulturwirtschaft.ch/deutsch/teilmaerkte/kunstmarkt/>>.
- 27 Roger Signer, Dominique Baumann, «Kunstmarkt zurück auf dem Wachstumspfad», <<https://www.credit-suisse.com/ch/de/news-and-expertise/news/economy/sectors-and-companies/article.html/pwp/news-and-expertise/2011/05/de/art-market-back-on-growth-track.html>>, Zugriff 25.7.2013.
- 28 Vgl. dazu Sonja Lüthi Ihle, «Mit Kunstwerken über die Zeit. Die Galerie Renée Ziegler in Zürich», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15.6.2004, <<http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/article9M4IE-1.266746>>.
- 29 Wie Anm. 14.
- 30 Jochen Hesse, *Der populäre Künstler – Das Beispiel Bernhard Luginbühl* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte, Bd. 431), Diss. Universität Zürich, 2007, Bern u. a. O.: Lang, 2008, S. 114.
- 31 Ebd., S. 115.
- 32 Vgl. SIK-ISEA, Zürich, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentationen zu Dieter Roth und zur Galerie Renée Ziegler.
- 33 Wie Anm. 14.
- 34 Wie Anm. 1.
- 35 Mack Firma 2002 (wie Anm. 18), S. 50–51.
- 36 <<http://www.artgalleries.ch/htm/kuenstler.htm>>.
- 37 Bei Silvia Bächli sind das beispielsweise neben Stampa (Basel) noch Vera Munro (Hamburg) und Peter Freeman (New York); bei Thomas Hirschhorn neben Susanna Kulli (Zürich) Gladstone (New York, Brüssel) und Arndt Partner (Berlin, Zürich).
- 38 Mack Firma 2002 (wie Anm. 18), S. 50.
- 39 Alle Antworten von Hauser & Wirth: Mail von Florian Berktold, Galerie Hauser & Wirth, an den Autor, 10.4.2012.
- 40 Alle Antworten von Stampa: Mail von Gilli Stampa an den Autor, 14.4.2012.
- 41 Auf diese Frage gab Hauser & Wirth keine Antwort, da eine solche wohl schon durch die vorhergehenden Auskünfte impliziert ist.
- 42 Es ist kein Zufall, dass es gerade Harald Szeemann war, der mit seiner Aperto-Ausstellung an der Biennale von 1980 und seiner Gesamtleitung der Veranstaltung 1999 und 2001 das Gesicht der heutigen Grossausstellung in Venedig markant geprägt hat.
- 43 Vgl. den Online-Lexikonartikel von Marguerite Menz-Vonder Mühl zu Adrien Holy, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D27730.php>>.