

Bergsee an der Lagune : die Schweizer Beteiligungen 1948 bis 1960

Autor(en): **Müller, Franz**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **8 (2013)**

Heft 1: **Aufsätze**

PDF erstellt am: **16.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872133>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Franz Müller

Bergsee an der Lagune

Die Schweizer Beteiligungen 1948 bis 1960

I. Venedig nach dem Krieg: die Verbindlichkeit der Moderne und der Avantgarde

Die ersten fünf Ausgaben der Biennale Venedig nach dem Zweiten Weltkrieg ab 1948 stehen heute im Ruf, wahrscheinlich die wichtigsten der nunmehr fast 120-jährigen Geschichte dieser Institution zu sein.¹ Insbesondere die 24. Biennale von 1948 habe als «grundlegende Informationsquelle» auf «Jahrzehnte hinaus [...] die kunsthistorische Bildung nicht nur des breiteren Publikums und der meisten Künstler, sondern auch der Kunstwissenschaftler [beeinflusst]. In dieser mehrfachen Hinsicht war es die folgenreichste Biennale, die je stattfand.»² Denn, so begründet Robert Fleck seine enthusiastische Einschätzung ihrer Wirkung: «Zum ersten Mal war die moderne Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts in ganzer Breite zu sehen»,³ in der «grösste[n] Ausstellung» bis zu diesem Zeitpunkt.⁴ Er fügt der Reihe der Premieren und Superlative, welche die Biennale von 1948 bot, weitere hinzu: Sie sei die «erste grosse Kunstaussstellung in Europa seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs» gewesen, im ehemaligen Pavillon des Deutschen Reiches habe die «erste Retrospektive des Impressionismus» stattgefunden, Frankreich habe in seinem Pavillon die erste Übersichtsausstellung zur aktuellen Abstraktion geboten (Abb. 1), und dank der Präsentation der Sammlung von Peggy Guggenheim im griechischen Pavillon seien «so viele herausragende Werke der Moderne zu sehen [gewesen] wie noch nie.»⁵ Darin stimmt Fleck mit anderen Biennale-Historikern wie beispielsweise Enzo Di Martino überein, der die erste Nachkriegsbiennale für «forse la più notevole di tutta la storia della Biennale» hält.⁶

Rodolfo Pallucchini, der Sekretär der viel gelobten Biennalen von 1948 bis 1956, verfolgte konsequent zwei Hauptziele. Einerseits wurden in gross angelegten Ausstellungen die modernen Stile und Bewegungen vom Impressionismus bis zum Surrealismus und in Retrospektiven ihre wichtigsten Exponenten gezeigt, um das Publikum, das längere Zeit von fundierten Informationen zur Kunst der Moderne abgeschnitten gewesen sei, auf die Höhe der Zeit zu bringen.⁷ Tatsächlich war während des Krieges die Sicht auf die internationale Moderne nicht nur in



1 Der französische Pavillon an der 24. Biennale von Venedig, 1948, Ansicht des zentralen Saals

Italien schwer beeinträchtigt gewesen. So hatte diese pädagogische Initiative in Fortsetzungen durchaus ihren Sinn und konnte den von Fleck betonten Effekt der Aufklärung erzielen. Darüber hinaus besaßen die Ausstellungen dezidiert den Charakter der Wiedergutmachung.⁸ Der unangefochtene Triumph, den die französisch geprägte Moderne und Gegenwartskunst bei den Biennalen bis Anfang der 1960er Jahre feiern konnte, überstieg eine objektive Wertschätzung der traditionell dominanten Rolle von Paris und wird ohne Zweifel auch politisch motiviert gewesen sein.⁹ Fast schon als «Siegerjustiz» konnte es aufgefasst werden, dass 1948 die Schau zum französischen Impressionismus ausgerechnet im ehemaligen Pavillon des Deutschen Reiches stattfand, und die Präsentation der Sammlung Guggenheim wurde sehr wohl als nachträgliche Gegenveranstaltung zur Ausstellung «Entartete Kunst» von 1937 betrachtet (Abb. 2 und 3).¹⁰ In diesen Kontext gehören selbstverständlich auch die Beiträge einiger teilnehmender Länder. Prominentes Beispiel ist Deutschland, dessen Beteiligung von 1948 bis 1962 wie schon in den 1920er Jahren stark durch den Expressionismus der ehemaligen «Brücke»-Künstler und des «Blauen Reiters» geprägt war und das 1954 Paul Klee in seinem Pavillon präsentierte.¹¹ Wie bei der Biennale insgesamt wurde auch hier mit dem Gestus der Aufklärung ehemals Verfehtes und Verbotenes gezeigt, um Distanz zur jüngsten Vergangenheit zu markieren und nationale Läuterung zu demonstrieren. Es drängt sich der Verdacht auf, dass man diesen Aufbruch in eine neue Epoche mit einer gewissen Unempfindlichkeit in Bezug auf heikle historische Kontinuität unternahm. Eberhard Hanfstaengl, der Kurator des deutschen Pavillons von 1948 bis 1958, war nämlich schon für die reichsdeutschen Beiträge der Biennalen von



2 Die Sammlung von Peggy Guggenheim im griechischen Pavillon, 24. Biennale von Venedig, 1948

3 Peggy Guggenheim beim Einrichten der Ausstellung ihrer Sammlung

1934 und 1936 verantwortlich gewesen.¹² Allerdings war der einst von den Nationalsozialisten geförderte und 1934 zum Direktor der Nationalgalerie in Berlin berufene Kunsthistoriker bereits 1937 in Ungnade gefallen und hatte seinen Posten verloren, weil er die Aktion gegen «entartete Kunst» nicht unterstützte. Die Übertragung der Verantwortung für die bundesdeutschen Biennale-Beteiligungen nach dem Krieg an Hanfstaengl kann daher auch als Wiedergutmachung an den Kurator und somit gleichsam als Parallele zur Geschichte des «Brücke»-Expressionismus gesehen werden, der einst als genuin deutsche Kunst gefeiert, dann von den Nationalsozialisten als «entartet» geächtet und schliesslich zum offiziellen deutschen Beitrag an die Moderne aufgewertet wurde. Freilich stand dieser Öffnung gegenüber der ehemals verfemten Moderne eine neue, durch den beginnenden Kalten Krieg motivierte Abgrenzungshaltung entgegen. So verbot beispielsweise die italienische Regierung Bertolt Brecht und seiner Theatertruppe 1950, im Jahr nach der Gründung der DDR, die Einreise nach Italien zum Festival del teatro, das zum Rahmenprogramm der Biennale gehörte.¹³

Das zweite Hauptanliegen der Nachkriegsbiennalen zeigte sich in der bewussten Hinwendung zu den meistdiskutierten Tendenzen und Künstlern der unmittelbaren Gegenwart. In diesem Zusammenhang ist in erster Linie erneut auf die Sammlung von Peggy Guggenheim hinzuweisen, zu der unter anderem drei bedeutende Gemälde von Jackson Pollock gehörten. Die Franzosen stellten schon 1948 neben anerkannten Klassikern wie Georges Braque, Marc Chagall, Georges Rouault und Pablo Picasso mit Jean Bazaine, Alfred Manessier, Gérard Schneider, Hans Hartung und weiteren jungen Malern Vertreter der aktuellen expressiven

Abstraktion aus, während ein Beitrag der Italiener vom «Fronte nuovo delle arti» bestritten wurde. 1950 war im amerikanischen Pavillon¹⁴ die erste grosse Ausstellung des amerikanischen abstrakten Expressionismus in Europa zu sehen, mit Werken von Arshile Gorky, Willem de Kooning und Jackson Pollock. Die Liste liess sich fortsetzen, so dass die Deklaration der Austragung von 1958 zur «Biennale dei giovani»¹⁵ weniger einer prinzipiellen Wende des Programms Ausdruck verlieh, als den Abschluss und Höhepunkt einer zehnjährigen Entwicklung markierte.¹⁶ Und diese Entwicklung verlief eindeutig zugunsten der ungegenständlichen Kunst, genauer der informellen Kunst, nachdem noch anlässlich der Biennale 1948 festgestellt worden war, dass sich in Italien wie in fast allen europäischen Ländern eine Spaltung in figurative und nichtfigurative Tendenzen abzeichne.¹⁷

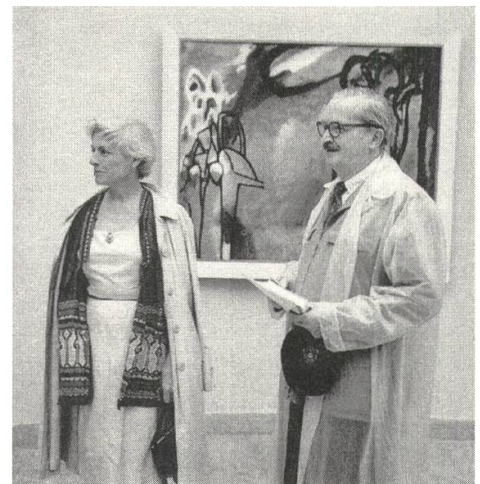
Doppelte Historisierung

Es wurde wiederholt festgehalten, dass die Biennalen von 1948 bis 1956 auch ein grosses Projekt der Kunstgeschichtsschreibung darstellten. In Venedig fanden gleichzeitig zwei Historisierungsprozesse statt, die miteinander zusammenhingen. Zum einen wurde mit den Ausstellungen zu den Haupt-«Ismen» der Moderne ebenso sehr ihre Wirkung für die Gegenwart wie auch ihr schon historischer Charakter manifest: «The twentieth-century art that the Biennale was properly documenting as history was, in fact, the past.»¹⁸ Zu dieser von Lawrence Alloway beschriebenen Konstellation trug wohl nicht zuletzt die Zäsur des Krieges bei, die durch die antiavantgardistische oder antimoderne Kunstpolitik der bereits in den 1920er bzw. 1930er Jahren etablierten totalitären Regimes wesentlich vertieft worden war. So gediehen die venezianischen Hommagen an die noch jüngst tabuisierte Moderne – Peter Joch sprach von der «rehabilitierenden Phasenverschiebung durch die «anachronistischen» Retrospektiven der «frühen Jahre»»¹⁹ – zu dem, was Alloway «the post-war discovery of modern art as art history» nannte.²⁰ Di Martino sah diesen Prozess schon mit der Biennale 1952 erfolgreich abgeschlossen: «Le idee circa il valore delle avanguardie estetiche del secolo, del resto, erano ormai chiare e perfino storicizzate, acquisite cioè definitivamente nella coscienza culturale del mondo.»²¹ Die Biennale konnte seiner Meinung nach nun in eine neue historische Phase treten und ihre zentrale, aktive Rolle im internationalen Kulturdiskurs bewusst wahrnehmen.²²

Der zweite Historisierungsprozess betraf die Gegenwartskunst und damit – wie schon erwähnt – in erster Linie die verschiedenen Varianten informeller Malerei. Durch die gemeinsame Präsentation mit Bewegungen und Meistern der klassischen Moderne, die nun ihre Kanonisierung erfuhren, liess sich die abstrakte Kunst in

eine mit dem Impressionismus beginnende Entwicklungsgeschichte integrieren. Diese Geschichte erhielt umgekehrt die Funktion einer Vorgeschichte der aktuellen Tendenzen. So konnte Heinz Keller 1958 die Ausstellung von Kandinskys «Improvisationen» und die Wols-Retrospektive im Kontext des dominierenden Tachismus als «historische Zentren dieser Biennale» bezeichnen (Abb. 4).²³ Verbindendes Element war das «durchgängige Freiheitsmotiv der Moderne», das nach Ansicht Laszlo Glozers nach dem Krieg verklärt und vereinseitigend mit der abstrakten, expressiv-informellen Kunst kurzgeschlossen wurde.²⁴ Die vielzitierte «Nullpunkt»-Rhetorik im Zusammenhang mit der gestischen Abstraktion mutet in dieser Perspektive wie eine Abwehrreaktion gegen eine vorschnelle Vereinnahmung durch Einbindung in die Tradition an. Sie betraf jedoch stets nur einige wenige Künstler wie Wols und Pollock. Der Vorgang der synchronen und einander bedingenden Historisierung von Moderne und Gegenwartskunst erreichte Ende der 1950er Jahre schliesslich seinen Höhepunkt: «Erst jetzt triumphiert die Moderne als Avantgarde der Epoche. Tradition und Gegenwart verbinden sich hier für einen historischen Augenblick. Die optimistische Perspektive der abstrakten Kunst als einer Weltsprache wird jetzt auf internationaler Bühne mit verbindlichem Anspruch «aufgeführt».²⁵ Glozer spricht hier nicht nur von der Biennale 1958, sondern bezieht auch die Weltausstellung in Brüssel vom selben Jahr und die «documenta II» von 1959 mit ein. Die venezianischen Biennalen der Nachkriegszeit stellten also für die historisierende Zusammenschau von Moderne und Gegenwart ein erfolgreiches Modell zur Verfügung; sie besaßen gar die «Indikatorrolle [...] für das Kunstgeschehen seit dem Neubeginn 1948.»²⁶

Es gab in der Folge etliche «Nachahmerprodukte» wie die Biennale von São Paulo ab 1951 und die Biennale von Paris ab 1959. Ein bemerkenswerter Sonderfall war die von Max Bill 1960 im Helmhaus Zürich eingerichtete Ausstellung, deren Titel «konkrete kunst – 50 jahre entwicklung» die Überschrift der Brüsseler Kunstausstellung anlässlich der Weltausstellung von 1958, «50 Jahre moderne Kunst», paraphrasierte. In entschiedener Gegenbewegung zu den internationalen Grossveranstaltungen wurde da eine eigene Geschichtsschreibung vorgeschlagen, die nicht die gestische Abstraktion, sondern die konstruktive Kunst als roten Faden und zugleich Zielpunkt der Kunst des 20. Jahrhunderts ins Zentrum rückte.²⁷



4 Der Kommissär des deutschen Beitrags, Eberhard Hanfstaengl, mit einer Unbekannten in der Kandinsky-Ausstellung im Rahmen der 29. Biennale von Venedig, 1958

II. Die Schweiz nach dem Krieg: die Verbindlichkeit der Tradition

Setzte auch die Schweizer Beteiligung an der ersten Nachkriegsbiennale eine Zäsur nach der Zäsur?²⁸ Patrizia Keller gab ihrer Zürcher Lizentiatsarbeit über «Verfahren zur Auswahl der Schweizer KünstlerInnen für die Kunstbiennale Venedig 1950–2007» den Titel «Zwischen Tradition und Aufbruch».²⁹ Von Aufbruch war 1948 – Keller untersuchte die impulsgebende erste Biennale nach dem Krieg erstaunlicherweise nicht³⁰ – aber noch nichts zu spüren. Im Gegenteil, die Eidgenössische Kunstkommission (EKK), die für die Beschickung der Biennale verantwortlich war, demonstrierte eine angesichts des erst wenige Jahre zurückliegenden Weltkrieges und der offensichtlichen Neukonzeption der Biennale geradezu beklemmende Kontinuität. Hinter der Wahl der Maler René Auberjonois und Albert Schnyder, des Bildhauers Franz Fischer und des Druckgrafikers Fritz Pauli stand denn auch ein vermeintlich erfolgreiches und in der Folge weiter verwendetes Modell. Schon mitten im Krieg und ein Jahr nach der letzten Biennale 1942 hatte Paul Hilber in einem reichlich unpräzisen «kurzen geschichtlichen Überblick über die Kunstpflege des Bundes» festgehalten: «Seit ungefähr 15 Jahren ist die Schweiz dazu übergegangen, in dem von ihr eigens erbauten Pavillon nur je einen Maler, einen Bildhauer und einen Graphiker ausstellen zu lassen, was eine sehr geschlossene und eindrucksvolle Schau ermöglichte. Dieses Vorgehen wurde von den italienischen Ausstellungsbehörden auch andern Ländern als Beispiel nahegelegt.»³¹ So durfte die EKK unter dem Eindruck der positiven Reaktionen auf die Beschickung der letzten Kriegsbiennale 1942 mit Karl Walser und Otto Charles Bänninger³² (Abb. 5) ihr Konzept als internationales Vorbild verstehen und sah keine Veran-



5 Ausstellung mit Werken von Otto Charles Bänninger und Karl Walser im Schweizer Pavillon anlässlich der 23. Biennale von Venedig, 1942

lassung für einen grundlegenden Neuansatz. In diesem Punkt folgte ihr die Kritik in der Schweiz,³³ und die Geschichte schien ihr 1960 schliesslich Recht gegeben zu haben, als nach zwölf Jahren «der gegenseitigen Beobachtung» der Länder-Pavillons «der Typus der Zwei- bis Fünfmanschauen» zu einem «Standard der Programmierung und Darbietung» geworden war.³⁴



6 Der neue Schweizer Pavillon von Bruno Giacometti in den Giardini an der 26. Biennale von Venedig, 1952: Blick von der Skulpturenhalle mit Werken von Jakob Probst Richtung Galerie (Hans Fischer) und Malereisaal (Max Gubler) (Foto: Fotografia Ferruzzi, Venedig)



7 Ansicht der Ausstellung von Max Gubler im Malereisaal des Schweizer Pavillons an der 26. Biennale von Venedig, 1952 (Foto: Fotografia Ferruzzi, Venedig)

Negative Reaktionen gab es nur 1956 und 1958, als die EKK dieses Prinzip zugunsten von Themenschauen mit einer grossen Anzahl beteiligter Künstler vorübergehend aufgab.³⁵

Die Fortführung des Gewohnten betraf aber nicht nur die Zauberformel «1 Maler, 1 Bildhauer, 1 Grafiker», die man 1951 auch für das architektonische Konzept des neuen Schweizer Pavillons von Bruno Giacometti als verbindlich festlegte (Abb. 6). Sie erstreckte sich sogar auf die Personen der Gewählten. Für die Biennalen von 1948 bis 1954 berücksichtigte die EKK jeweils Künstler, die bereits in den 1930er Jahren mindestens einmal in Venedig vertreten gewesen waren – Biennale 1948: René Auberjonois (1932); Biennale 1950: Alfred Heinrich Pellegrini (1932); Biennale 1952: Jakob Probst (1932, 1940), Biennale 1954: Cuno Amiet (1920, 1934). Wiederholte Beteiligungen von einzelnen Künstlern waren schon zwischen 1920 und 1940 vorgekommen, zum Beispiel von den Bildhauern Hermann Haller (1920, 1932, 1934),³⁶ Albert Carl Angst (1920, 1932) und Hermann Hubacher (1920, 1938).³⁷ Und noch 1962 wählte die EKK zwei Künstler aus, die schon zuvor in Venedig ausgestellt hatten: Louis Moilliet (1940, 1958) und Paul Speck (1954). Eine vormalige Präsentation konnte in einzelnen Fällen jedoch auch als Argument gegen eine erneute Berücksichtigung dienen.³⁸ Alle genannten Künstler waren zudem keine Repräsentanten der Avantgarde und vertraten ihre gemässigt modernen Positionen schon seit den 1930er Jahren mehr oder weniger unverändert. Dies

trifft letztlich sogar auf Max Gubler zu, der 1952 als – im Verständnis der EKK – einer der «modernsten Maler» der Schweiz³⁹ in Venedig ausstellte (Abb. 7) und mit seinem Alter von 54 Jahren im Vergleich mit den anderen erwähnten Künstlern tatsächlich noch relativ jung war.

Kritik der Progressiven an den Grossen von gestern

Die Auswahl der EKK stiess bei fortschrittlich gesinnten Beobachtern in der Schweiz dementsprechend auf Kritik. Sie mochte nachsichtig und mit leiser Ironie formuliert sein wie 1950 von Hedy A. Wyss: «Beruhigend, ja geradezu friedlich und unberührt wie ein See der Innerschweiz, farbig und technisch still und gediegen und ein ganz klein bisschen ancien régime wirkt schliesslich der Schweizer Pavillon mit Pellegrini und Ernst Suter. Ahnungslosen könnte die Vermutung kommen, die Schweiz sei durchgehend so, und über die Frage, ob man den Leuten diesen Glauben lassen soll, liesse sich streiten.»⁴⁰ Sie konnte auch aggressiv daherkommen wie in einer Replik Willy Rotzlers auf die Rezension von Wyss. Er nannte die Schweizer Vertretung des gleichen Jahrgangs schlicht einen «Versager» und einen «Fehlgriff» und provozierte mit der Empfehlung des Verzichts auf eine weitere Teilnahme in Venedig, falls man sich nicht der fortschrittlichen Kunst zuwende.⁴¹ Die Zeitschrift «Das Werk» stellte in einer «Nachschrift der Redaktion» zu Rotzlers Philippika unter anderem folgende Forderungen an die EKK: «1. Der Turnus unter den bekannteren Schweizer Künstlern, der vor langer Zeit begonnen wurde, beginnt sich totzulaufen, und eine neue Methode der Auswahl drängt sich auf. 2. Seit dem Ende des Faschismus wird die Biennale immer stärker zum Treffpunkt der internationalen Avantgarde; die Schweiz tut darum gut, auf diesen neuen Charakter der Veranstaltung Rücksicht zu nehmen.»⁴² 1952 meldete sich auch Georg Schmidt (Abb. 8) im «Werk» kritisch zu Wort. Zwar begrüsst er das bewährte Modell der kleinen Gruppe ebenfalls, fand es aber «vielleicht zu radikal», da die gezeigten Künstler im internationalen Umfeld der Biennale zu wenig Strahlkraft besässen: «Was Belgien nicht einmal mit Ensor und Frankreich mit Braque im internationalen Wettbewerb glaubten wagen zu dürfen: sie allein oder zu zweit nach Venedig zu schicken, das kann die Schweiz weder mit Auberjonois noch mit Pellegrini noch (wie das für 1952 geplant zu sein scheint) mit Max Gubler wagen. [...] In Max Gubler wird das Ausland (gleichgültig, ob zu Recht oder zu Unrecht) nichts anderes sehen als eine Abwandlung des späten Munch.»⁴³ Er schloss sich damit Rotzlers Meinung an. Dieser hatte schon zwei Jahre zuvor der EKK «unseren Nationalfehler», nämlich «mangelndes übernationales Denken» vorgeworfen.⁴⁴ Erst 1956 kam die EKK diesen Einwänden und Forderungen entgegen mit der Ausstellung

von nichtfigurativer Plastik, was Maria Netter mit Erleichterung konstatierte: «Zum erstenmal seit dem Ende des zweiten Weltkrieges hat man sich an Inhalt und Form der schweizerischen Beteiligung an der grossen internationalen Ausstellung zeitgenössischer Kunst in Venedig freuen können.»⁴⁵

Der unbestreitbar konservative Grundzug in den Entscheiden der EKK und die bruchlose Weiterführung ihrer Politik der 1930er und frühen 1940er Jahre scheinen in eklatantem Widerspruch zum gegenwartsbezogenen Charakter der Nachkriegsbiennalen mit ihren epochalen Präsentationen von klassischer Moderne und zeitgenössischer Avantgarde gestanden zu haben. Ein unvoreingenommener Blick zurück enthüllt aber auch Parallelen zur oder zumindest Annäherungen an die Generallinie der Biennale. Die Schweiz stand mit der von der hiesigen Kritik beanstandeten Präsentation von national längst etablierten Künstlern, die auch schon vor dem Krieg in Venedig vertreten gewesen waren, schliesslich keineswegs alleine da. Man denke nur an die Dauerpräsenz der «Brücke»-Künstler im deutschen Pavillon.⁴⁶ Weitere Beispiele finden sich zahlreich auch für die anderen teilnehmenden Länder, etwa für Frankreich. Was das Alter dieser Künstler betrifft, fielen die Schweizer Beteiligungen ebenfalls nicht aus dem Rahmen. Die bei den Biennalen von 1948 bis 1956 mit dem Preis für Malerei ausgezeichneten Künstler – 1948 Braque, 1950 Matisse, 1952 Dufy, 1954 Ernst, 1956 Villon – waren im Durchschnitt immerhin über 73 Jahre alt.⁴⁷ Emil Nolde war 1952, als er den Biennale-Preis für Grafik erhielt, sogar schon 85-jährig. Und Retrospektiven jüngst oder auch schon länger verstorbener Künstler, wie 1954 die Schau der Bildhauer Carl Burckhardt (gestorben 1924) und Marcel Poncet (gestorben 1953) im Schweizer Pavillon,⁴⁸ gehörten zum «courant normal». Unter vielen anderen seien die Ausstellungen zu Klee (1948, 1954), Corot (1952), Soutine (1952), Courbet (1954), Delacroix (1956), Kandinsky (1958) und Klimt (1958) genannt. Die Schweiz übte in dieser Hinsicht sogar ausserordentlich grosse Zurückhaltung und verzichtete wiederholt auf postume Retrospektiven von interessanten Künstlern.⁴⁹

Der «Turnus unter den bekannteren Schweizer Künstlern»,⁵⁰ von Rotzler als «Garnitur der Grossen von gestern» verunglimpft,⁵¹ wie auch das Prinzip der Reprisen mögen also uninspiriert und mutlos gewesen sein. Sie waren aber weniger



8 Chichio Haller, Germaine Richier und Georg Schmidt an der Eröffnung der 26. Biennale von Venedig, 1952 (Foto: Maria Netter)



9 Ansicht der Ausstellung von Cuno Amiet im Schweizer Pavillon, 27. Biennale von Venedig, 1954 (Foto: Maria Netter)

«ancien régime»,⁵² als es eine progressive Kritik wahrhaben wollte. Dies gilt gerade für diejenige Ausstellung, die als Kulminationspunkt der traditionellen EKK-Politik in der Nachkriegszeit betrachtet werden kann: 1954 vertrat der 85-jährige Cuno Amiet die Schweiz (Abb. 9). Im Unterschied zu seiner Beteiligung 1934, als er als Erster eine Einzelausstellung im 1932 erworbenen Schweizer Pavillon auf der Isola di Sant' Elena erhielt, wurde nicht ein Überblick über sein Lebenswerk, das mittlerweile schon sieben Jahrzehnte umfasste, geboten; die EKK beschränkte die Exponate nun auf «ausgewählte Werke seiner <fauve>-Periode»,⁵³ womit die Phase von 1900 bis 1918 gemeint war. Zum einen standen Vorbehalte gegenüber Amiets Malerei ab 1920 hinter dieser Entscheidung.⁵⁴ Zum andern konnte die Schweiz so, wie es beispielsweise auch die Franzosen, Deutschen und Italiener seit 1948 in ihren Pavillons handhabten, einen noch lebenden Akteur der frühen Moderne zeigen, einen Vertreter des Fauvismus,⁵⁵ der an der Biennale 1950 thematisiert worden war. Ausserdem stellten just 1954 im französischen Pavillon neben Surrealisten und Tachisten die ehemaligen Fauvisten Braque, Derain, Matisse, Vlaminck und Van Dongen aus.⁵⁶ Auberjonois, Pellegrini und Gubler, zwar alle jünger als Amiet, besaßen als «Post-Cézannisten», Nachimpressionisten und Spätexpressionisten hingegen weder den Status historischer Pioniere, noch waren sie Vertreter der aktuellsten Tendenzen. Mit ihnen arbeitete die Schweiz die Moderne aus der

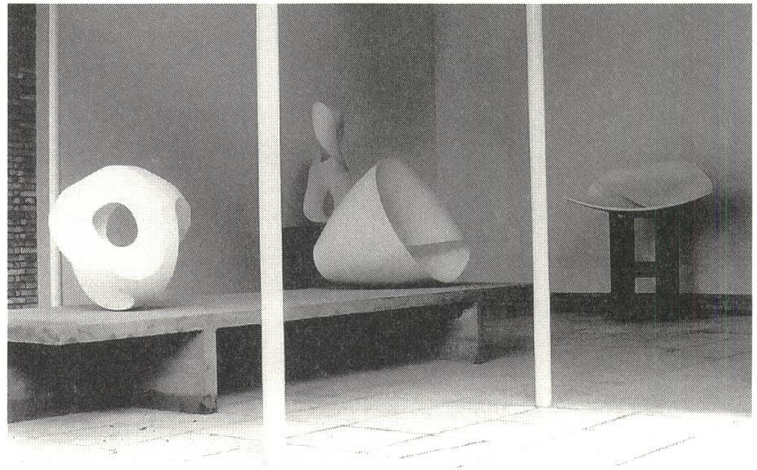
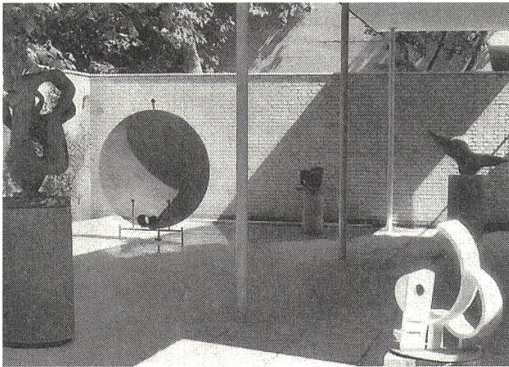
sicheren Distanz der Nachfolger ab. Ähnliches liesse sich auch in Bezug auf die Bildhauer – Franz Fischer etwa, Ernst Suter oder Jakob Probst – sagen. Der profilierteste Schweizer Beitrag zur Aufarbeitung der Geschichte der Moderne im Kontext der Biennalen ab 1948 weist jedoch dramatische Differenzen zu denen der Franzosen und Deutschen auf. Wiedergutmachung als Motivation für die Wahl Amiets – wie beispielsweise bei den «Brücke-Künstlern» – kommt nicht in Betracht. Und während Matisse und Braque jeweils vor allem auch ihre jüngsten Werke zeigen und so neben ihrer historischen Rolle ihre Aktualität und Vorbildhaftigkeit noch für die zeitgenössische Entwicklung manifestieren konnten, sprach man Amiets Malerei der vergangenen 35 Jahre mit ihrem radikalen Ausschluss jede Relevanz ab; er war nicht wie die anderen Meister ein «Dinosaurier» der Kunst des 20. Jahrhunderts, er war ein Fossil der Kunst vor dem Ersten Weltkrieg, das nichts mit der Gegenwart verband.⁵⁷ Im Katalog der Biennale wird dieser Umstand dezent angesprochen mit der Feststellung, Amiet sei ein Vermittler zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert.⁵⁸ Heinz Keller, selbst Mitglied der EKK, betonte in seiner Rezension der Biennale von 1954 denn auch, dass die Schweiz mit dem Altmeister Amiet – der Kritiker der NZZ bezeichnete ihn im Rückblick als «greise»⁵⁹ – «das Gewicht auf ihren historischen Beitrag zur Kunst» gelegt habe.⁶⁰ Das für die Nachkriegsbiennalen zentrale Motiv der Kontinuität von Geschichte und Aktualität, wie es die Deutschen mit der Kombination von historischer Moderne und Tendenzen der Gegenwart pflegten, fehlte somit im Schweizer Pavillon.

Dennoch sollte die EKK 1962 erneut für die Präsentation einer weit zurückliegenden Werkphase eines alten Künstlers optieren. Im Schweizer Pavillon wurden neben den Plastiken von Albert Schilling und Paul Speck, der schon 1954 zusammen mit Amiet in Venedig ausgestellt hatte, Gemälde und Aquarelle des 82-jährigen Malers Louis Moilliet gezeigt. Die Werke aus den Jahren 1913 bis 1934 repräsentierten mit ihrer orphistisch-kubistischen Formensprache einmal mehr die Avantgarde vor dem Ersten Weltkrieg, als Moilliet in engem Austausch mit August Macke, Paul Klee und Kandinsky gestanden hatte.⁶¹ Wiederum fehlte also die Produktion der unmittelbar zurückliegenden drei Jahrzehnte. Im Unterschied zu Amiet aber hatte sich Moilliet ab Mitte der 1930er Jahre von der freien Malerei abgewandt und sich ausschliesslich mit Glasmalerei beschäftigt; es gab von ihm keine Bilder aus jüngerer Zeit. Vor allem hatte die EKK einige seiner Aquarelle bereits 1958 in die Ausstellung abstrakter Malerei der Nachkriegszeit integriert und ihm damit den Status eines Vorläufers der Gegenwartskunst zuerkannt.⁶² Anders als Amiet besass er somit bei seiner späten Retrospektive in Venedig – er starb noch während der Biennale im August 1962 – den Bonus des Aktualitätsbezugs.⁶³

Hinwendung zu aktuellen Tendenzen – ein Intermezzo

Die von vielen geforderte Hinwendung zur zeitgenössischen Avantgarde war für die EKK schon im Vorfeld der Biennale 1954 zur Debatte gestanden.⁶⁴ 1956, als die Biennale-Leitung ihrerseits den Zyklus von Retrospektiven wichtiger Figuren der Moderne beendete, wurde sie von der EKK schliesslich vollzogen mit einer breiten Auswahl ungegenständlicher Plastik. Der Biennale-Katalog bezeichnete die Schau als «Überraschung» und als lehrreich, weil sie zeige, dass auch diese Kunst in der Schweiz offizielle Förderung finde.⁶⁵ Offenbar hatte man das nach den zurückliegenden vier Schweizer Biennale-Beteiligungen nicht erwartet. Ihre Bedeutung wurde auch durch den sorgfältig gestalteten eigenen Katalog des Schweizer Beitrages, notabene den ersten, den die Schweiz in diesem Rahmen herausgab, manifestiert.⁶⁶ Auch wenn der Wille zu einer stringenten Selektion fehlte und die 16 Künstler und eine Künstlerin – die 1943 verstorbene Sophie Taeuber-Arp erhielt in diesem Rahmen eine bescheidene Retrospektive – eher eine unkritische Zusammenstellung zur abstrakten und ungegenständlichen Plastik der Nachkriegszeit in der Schweiz bildeten, war es wohl die mutigste Schweizer Vertretung seit 1948 (Abb. 10). Bei der nächsten Biennale doppelte die EKK mit einer analog dimensionierten Auswahl abstrakter Malerei nach.⁶⁷ Sie wurde ergänzt mit einer mehr als zwanzig Nummern umfassenden Ausstellung von Plastiken Max Bills (Abb. 11), der 1956 eine Teilnahme in der Gruppenausstellung der Plastiker noch abgelehnt hatte.⁶⁸

Die Verbindlichkeit der Abstraktion als aktueller Weltsprache der Kunst wurde nun also auch von der EKK anerkannt und bestätigt. Sie war damit auf der Höhe der Zeit, auch wenn sich die Schweiz 1958 «im aktuellen Problemfeld dieser Biennale – dem der Ungegenständlichkeit –, [...] mit einer gewissermassen gegenläufigen rationalen Tendenz darstell[t]e».⁶⁹ Ihr markanter Sinneswandel war durch bedeutende Ausstellungsprojekte in der Schweiz angeregt und erleichtert worden: 1954 hatte in Biel die erste grosse Plastikausstellung «im Freien» stattgefunden, die zwar nicht in erster Linie der ungegenständlichen Kunst gewidmet war, aber das Potenzial der Präsentation einer Gruppe von jüngeren Plastikern klar aufgezeigt hatte.⁷⁰ Für die Biennale-Ausgabe 1958 bediente sich die EKK dann ganz direkt bei der Ausstellungsfolge «La peinture abstraite en Suisse» vom Herbst 1957 in Neuenburg bzw. «Ungegenständliche Malerei in der Schweiz» im Kunstmuseum Winterthur Anfang 1958.⁷¹ Nachdem die EKK sich im Herbst 1957 zur «idée d'avant-garde» und zum «banc d'essai» für junge Kunst als Leitmotiv der Biennale bekannt hatte, entschied sie sich für eine Auswahl abstrakter Malerei.⁷² Eine Delegation besuchte in der Folge die Ausstellung in Neuenburg und die zweite, über-



10 Blick in den Skulpturenhof des Schweizer Pavillons an der 28. Biennale von Venedig, 1956, mit Plastiken (v. l. n. r.) von André Ramseyer, Bernhard Luginbühl, René Monney, Antoine Poncet und Johannes Burla (Foto: Maria Netter)

11 Plastiken von Max Bill im Schweizer Beitrag zur 29. Biennale von Venedig, 1958 (Foto: Max Bill)

arbeitete Präsentation im Kunstmuseum Winterthur.⁷³ Obwohl für die Biennale die Zahl der Ausstellenden von 47 – entsprechend der dritten Station der Schweizer Schau in der Kongresshalle in Berlin im Frühling 1958⁷⁴ – auf 16 reduziert wurde, bemängelte die Kritik wie schon 1956 den diffusen Charakter der Auswahl, die zu einem weiteren «kleineren nationalen Salon» geführte habe.⁷⁵ Dies hatte die Wiederaufnahme des bewährten Modus mit einem Maler, einem Grafiker und einem Bildhauer für die Biennale 1960 zur Folge. Das späte Bekenntnis zur abstrakten Gegenwartskunst fiel der EKK wohl auch wegen der mehrfachen personellen Verflechtung mit den Jurys der genannten Ausstellungen in Biel sowie in Neuenburg, Winterthur und Berlin leicht. Hans Stocker, Präsident der EKK von 1954 bis 1960, war Mitglied des Ehrenkomitees der Bieler Plastikausstellung von 1954, Heinz Keller, Konservator des Kunstmuseums Winterthur, bis 1956 Mitglied der EKK und schon während seiner Amtszeit regelmässiger Rezensent der Biennale, gehörte dem Ehrenkomitee für die Bieler Plastikausstellung von 1954 sowie dem Auswahlkomitee für Winterthur und Berlin an, und der Maler Max von Mühlenen, damals ebenfalls amtierendes Mitglied der EKK, nahm nicht nur bei allen drei Stationen in der Jury Einsitz, sondern stellte jeweils auch eigene Werke aus. Er wurde trotz einiger Bedenken schliesslich sogar in die Auswahl für Venedig aufgenommen.⁷⁶

Die 1956 und 1958 demonstrierte Hinwendung der EKK zu der von der heimischen Kritik seit 1948 angemahnten Aktualität mag man also mit gutem Grund als fantasielosen Nachvollzug schweizerischer Initiativen beurteilen, so wie die vorherigen Beschickungen eine etappenweise Nachahmung oder Fortsetzung der

1948–1949 von der Pro Helvetia organisierten Ausstellungstournee «Schweizer Malerei der Gegenwart» durch deutsche Städte darstellten.⁷⁷ Aus den Sitzungsprotokollen der EKK sprach freilich schon Jahre zuvor ein – wenn auch labiles – Bewusstsein für den neuen, auf die Avantgarde ausgerichteten Charakter der Biennale. Auf Alberto Giacomettis wohl spöttischen Vorschlag, 1952 abermals Hermann Haller auszustellen, reagierten die EKK-Mitglieder Hans von Matt und Leonhard Meisser, beide traditionsverhaftete Künstler, klarsichtig: Der 1950 verstorbene Plastiker passe nicht in das avantgardistische Umfeld von Venedig.⁷⁸ Nicht zuletzt, weil die Biennale-Leitung eine Ausstellung mit Giacometti oder Max Bill von der Schweiz gewünscht hatte – von Pallucchini war schon 1949 der Vorschlag für eine Schau mit Hans Erni und Félix Vallotton gekommen⁷⁹ –, wurde gerade im Vorfeld der Biennale 1952 über eine Avantgarde-Vertretung ausführlich debattiert.⁸⁰ Heinz Kellers Argumente, Pallucchini wüsste am besten, was von der Schweiz in Venedig erwartet würde, und der Zeitpunkt für eine avantgardistische Vertretung sei günstig, verfielen aber nicht. Statt für die zur Diskussion stehenden zukunftsweisenden Positionen entschied sich die EKK für Max Gubler, um dem Generalthema der Biennale, Expressionismus, gerecht zu werden. Keller unterlag mit seiner tendenziell progressiven Einstellung der entschieden konservativen Haltung des EKK-Präsidenten Ernst Morgenthaler, der sowohl Bills als auch Sophie Taeuber-Arps Werke als blosses Kunstgewerbe abqualifizierte – und für 1954 schliesslich noch seinen ehemaligen Lehrmeister Cuno Amiet vorschlug.

Aus avantgardistischer Perspektive vermitteln die Schweizer Vertretungen an den Biennalen der 1950er Jahre insgesamt denn auch ein eher düsteres Bild. Es wäre ohne Zweifel heller, hätte Alberto Giacometti auf die wiederholten Einladungen der EKK positiv reagiert. Er zog es jedoch vor, im wesentlich mehr Aufmerksamkeit versprechenden französischen Pavillon auszustellen. Und wen mit solch internationalem Format hätte die Schweiz noch präsentieren können, nachdem Taeuber-Arp und Bill zuerst nicht genehm waren und schliesslich eher zu spät, ja – im Fall von Taeuber-Arp – sogar erst postum und in zu bescheidenem Rahmen zu Ehren kamen? Zudem waren gerade im weiten Feld der aktuellen expressiven Ungegenständlichkeit in der Schweiz keine herausragenden Figuren zu finden. Ganz abgesehen davon stand die EKK mehrheitlich der Idee der Präsentation einer einzelnen, überragenden Persönlichkeit ablehnend gegenüber, wenn auch aus anderen Gründen als Georg Schmidt, der wie erwähnt 1952 die Befürchtung äusserte, eine einzelne Position könne sich im Umfeld der Biennale nicht behaupten.⁸¹ So plädierte etwa Emile Unger 1947 für eine Gruppenvertretung, weil es in der Schweiz keinen «Nationalkünstler» gebe, und zwei Jahre später zweifelte Max

Huggler an der Berechtigung der EKK, einen einzelnen Künstler herauszuheben, ihm gewissermassen eine «Geniestellung» zuzuweisen und ihn als den «Grössten» der Schweiz» vorzustellen.⁸²

Venedig und São Paulo

Man könnte vermuten, dass die EKK in Bezug auf die Avantgarde im Kontext der Biennale Venedig deshalb Zurückhaltung übte, weil die 1951 erstmals durchgeführte Biennale von São Paulo von Anfang an auf aktuelle Tendenzen fokussierte und sich somit eine klare Aufgabenteilung anbot: hier ältere, renommierte Künstler, dort die vielversprechenden jungen Kräfte. Das trifft aber nur zum Teil zu. Gerade in der Diskussion um eine Teilnahme an der ersten Biennale von São Paulo wird das prinzipiell zwiespältige Verhältnis der EKK zur zeitgenössischen Avantgarde deutlich. Nachdem sich die Schweiz erst auf wiederholtes Drängen von Brasilien zu einer Teilnahme durchringen konnte, kam die Besorgnis auf, dass in São Paulo wie bei der ersten Durchführung auch zukünftig ausschliesslich avantgardistische Kunst ausgestellt werden sollte.⁸³ Diese – man konnte sich darunter bloss die von der Künstlervereinigung «Allianz» repräsentierte surrealistische und geometrisch-abstrakte Kunst vorstellen – verkörpere aber nur eine Minderheit der Künstlerschaft in der Schweiz.⁸⁴ Die Aussage war einerseits natürlich absolut korrekt. Sie macht andererseits deutlich, dass es der EKK bei Ausstellungen im Ausland vor allem darum ging, alle Aspekte der Schweizer Gegenwartskunst in statistischer Ausgewogenheit und mit dem Bemühen um demokratische Gleichbehandlung zu präsentieren. Dass ein staatliches Gremium wie die EKK sich auf die Promotion bloss eines einzigen Segmentes des Kunstschaffens, und erst noch der sich oppositionell gebärdenden Avantgarde, konzentrierte, war für einige Kommissionsmitglieder unvorstellbar. Helvetische Staatsräson mit ihrem Hang zu flächendeckender Appeasement-Politik paarte sich dabei mit der tief verwurzelten Skepsis gegen die Avantgarde. Präzis ins Bild passt die Begründung von Bundesrat Philipp Etter für seine Ablehnung der von São Paulo gewünschten Schweizer Vertretung mit Hans Erni und Paul Klee: Klee sei kein Schweizer Bürger und Erni als Kommunist für eine offizielle Repräsentation der Schweiz ungeeignet.⁸⁵ Keller, der dann auch als Kommissär des Schweizer Beitrages von 1953 amten sollte, und von Matt plädierten dennoch für eine Teilnahme, und schliesslich stellte die EKK eine Liste von mehrheitlich abstrakt arbeitenden Künstlern zusammen. Darunter figurierte mit Taeuber-Arp auch eine Persönlichkeit, die bei der EKK für Venedig zu diesem Zeitpunkt noch unerwünscht war. Auf eine Anregung von São Paulo hin gestand die EKK ihr 1955 aber sogar eine grössere Retrospektive zu.⁸⁶ Der von Morgenthaler gleichfalls

wenig geschätzte Bill kam 1951 in São Paulo ebenso zu einem Auftritt, wenn auch dank einer direkten Einladung durch die Leitung der dortigen Biennale. Die Präsentationen der beiden Künstlerpersönlichkeiten in Venedig 1956 und 1958 haben somit den Charakter später, eher widerwilliger und risikoloser Wiederholungen. Le Corbusier, Alberto Giacometti und Louis Moilliet lehnten eine Teilnahme in São Paulo ab.⁸⁷ Wie bescheiden das Renommee dieser Veranstaltung in der Schweiz war, belegt die Bereitschaft, für das traditionsreichere Venedig nicht in Betracht kommende Vertreter der ungeliebten abstrakten Avantgarde zu entsenden. Welche Irritationen die betont progressive Ausrichtung der Biennale von São Paulo auszulösen vermochte, zeigt sich auch am Umstand, dass noch 1955 Auberjonois und Pauli, die bereits in Venedig zum Zug gekommen waren, eine Beteiligung in Brasilien ablehnten. Pauli begründete das mit der dortigen «*ambiance abstraite*».⁸⁸

Kommissär oder Kommission

Aber gerade weil die EKK die Biennale Venedig lange nicht als «*banc d'essai*», sondern eher als Plattform für Hommagen verstand, gab es schon vor der ersten Nachkriegs-Austragung Ansätze für eine massvolle Anpassung sowohl des Auswahlmodus als auch der Präsentationsform. Der Architekt Hans Hofmann ergriff nach der allseits bemängelten Ausstellung mit Auberjonois, Schnyder, Fischer und Pauli von 1948 in der EKK die Initiative. Er plädierte für einen Verzicht auf die traditionelle Kombination von Malerei und Plastik zugunsten der sorgfältigen Inszenierung eines einzelnen Künstlers: «Wir sollten, wie bei einem Ringkampf, die Frage so stellen: Welchem Künstler wollen wir die Chance geben, den ersten Preis zu erringen? [...] Wir müssen ein Œuvre, als Ganzes, zeigen. Z. B. den Mut haben, einen Bildhauer wie [Karl] Geiser allein vorzuführen, mit seiner Graphik, mit Zeichnungen, eventuell mit Photographien, nicht nur mit Plastiken. Gut präsentiert, und wenn die internationale Jury nicht nur politisch arbeitet, hat Geiser Chancen.»⁸⁹ Geiser verzichtete jedoch auf eine Teilnahme, und mit Pellegrini und Suter setzte man gleich wieder auf das bewährte Auswahlprinzip und die herkömmliche Form der Accrochage. Rotzler entrüstete sich umgehend über die «unlebendige Schweizer Vertretung» und «ausstellungstechnisch so öde Präsentation».⁹⁰ Mit dem 1952 erstmals zur Verfügung stehenden neuen Pavillon von Bruno Giacometti war das Problem zwar etwas entschärft, aber nicht beseitigt. Noch 1960 wies Keller, der ehemalige Kommissions-Insider, kritisch darauf hin, dass die EKK, «eine mehrheitlich aus ausübenden Künstlern bestehende Körperschaft», nur selten tage und oft «Unsicherheit gegenüber Besucherinteressen» und vor allem «mangelnde Erfahrung in der Darbietung» beweise.⁹¹ Sie sollte wie die Briten und Amerikaner

Museumsleute mit der Auswahl der Künstler und der Einrichtung der Ausstellung betrauen.

Nabelschau der Nachläufer

Die Schweizer Beiträge an den Biennalen der Nachkriegszeit ergeben insgesamt ein changierendes Bild. Sie bewegten sich im Spannungsfeld zwischen – scheinbar – herausragenden Einzelleistungen und repräsentativem Querschnitt aus Schweizer Gegenwartskunst. Durchaus im Einklang mit dem Programm der Biennale beinhalten sie sowohl anerkannte Positionen der Moderne als auch Beispiele aktueller Tendenzen. Dabei stellte sich die Frage nach der Gewichtung der beiden Aspekte für die EKK genauso wie für die Leitung der Biennale. Noch 1962 forderte beispielsweise die aus neun internationalen Fachleuten zusammengesetzte und von Georg Schmidt präsierte Biennale-Jury die statutarische Festlegung, ob sie die Preise für ein herausragendes Lebenswerk oder aber zur Ermutigung vielversprechender junger Kräfte verleihen sollte.⁹² Die Kritik in der Schweiz fiel trotzdem oft heftig aus. Sie belegte die EKK mit dem Vorwurf des Verharrens bei nationaler Introspektion und des unsicheren Agierens auf internationalem Terrain. Es würden Künstler berücksichtigt, die ausschliesslich in der Schweiz von Interesse seien. Dies, obwohl für die EKK kompetitive Überlegungen eine Rolle spielten und die potenzielle Preiswürdigkeit sowie die Aussicht auf Erfolg im internationalen Biennale-Umfeld für die Auswahl der Kunstschaaffenden stets wichtige Kriterien darstellten. Zudem ertönte ständig der Ruf nach «weniger retardierende[n], weniger durch Verbands- und andere Interessen gebundene[n]» Händen.⁹³ Tatsächlich repräsentierten etliche der Künstler in der EKK eine konservative Moderne der Nachläufer fern allen avantgardistischen Ehrgeizes. Dies verband sie mit ihren meist bejahrten Kollegen, die sie bis 1956 für Venedig auswählten. Die feinen Zwischentöne ihrer Werke markierten eine Mitte, deren Verlust gerade damals manche beschworen. In einer vermeintlichen «Kunst ohne Stoff»⁹⁴, die unübersehbar in der Lagunenstadt und anderswo die Herrschaft übernahm, vermochten sie nicht den Aufbruch in neue geistige Weiten, sondern bloss inhaltsleere Ornamente und eine Bedrohung für ihre Ideale zu erkennen.⁹⁵ Wie wohl für die meisten Schweizer gab es für sie keine Notwendigkeit eines Bruchs mit der Vergangenheit und damit des Neuanfangs. Der die Biennalen nach 1948 prägende Leitgedanke der Katharsis blieb ihnen fremd.⁹⁶ Dennoch: wie immer man die Schweizer Biennale-Beteiligungen im ersten Nachkriegsjahrzehnt beurteilen will, man muss der bisweilen unglücklich agierenden EKK zugute halten, dass im Schweizer Pavillon – wenn tatsächlich auch nur aus Schweizer Sicht – keine «Kunst-Toten»⁹⁷ gezeigt wurden.

- * Die Sitzungsprotokolle der Eidgenössischen Kunstkommission (EKK) aus dem Archiv des Bundesamtes für Kultur (BAK), Bern, sind in den Anmerkungen nachgewiesen mit P (für Protokoll) Nummer der Sitzung/Datum, Seitenzahl.
- 1 Enzo Di Martino, *La Biennale di Venezia 1895–1995. Cento anni di arte e cultura*, Mailand: Mondadori, 1995, S. 43: «[...] forse le più importanti di tutta la storia centenaria della grande Istituzione artistica.»
 - 2 Robert Fleck, *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts* (Fundus-Bücher, 177), Hamburg: Philo Fine Arts, 2009, S. 116–117.
 - 3 Ebd., S. 117. Fleck kann sich dabei direkt auf das Vorwort von Giovanni Ponti im Katalog der Biennale 1948 beziehen, siehe XXIV^a *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, Ausst.-Kat. [La Biennale di Venezia, 24], 1.5.–30.9.1948, Venedig: Edizioni Serenissima, 1948, S. IX.
 - 4 Fleck 2009 (wie Anm. 2), S. 131.
 - 5 Fleck 2009 (wie Anm. 2), S. 118, 115. Zur Guggenheim-Schau schreibt er: «Die Schau war die erste enzyklopädische Ausstellung der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts in Europa. Sie eröffnete die Vorstellungswelt der modernen Kunst, in der wir uns seither bewegen», ebd., S. 124. Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895–1968. From Salon to Goldfish Bowl*, Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1968, S. 133, spricht im Zusammenhang mit der Biennale von 1948 gar von einer Reihe von kunsthistorischen Ausstellungen, die zum ersten Mal gezeigt worden seien. Er meint damit wohl die Ausstellung zur Pittura metafisica, die ebenfalls zu sehen war. Eine weitere bemerkenswerte Premiere war die erste Teilnahme Picassos in Venedig.
 - 6 Di Martino 1995 (wie Anm. 1), S. 54.
 - 7 Siehe Rodolfo Pallucchini in seiner Einführung, XXVIII^a *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, Ausst.-Kat. [La Biennale di Venezia, 28], 16.6.–21.10.1956, Venedig: Alfieri, 1956, S. XXIII.
 - 8 Siehe Alloway 1968 (wie Anm. 5), S. 134: «the form of reparation».
 - 9 Diese Meinung vertrat nach der Biennale 1948 auch die EKK, deren Präsident Alfred Blailé selbst Mitglied der internationalen Jury war, vgl. P 187/2.12.1948, S. 6–7.
 - 10 Fleck 2009 (wie Anm. 2), S. 126.
 - 11 Vgl. die Biennale-Kataloge 1948 bis 1962; siehe v. a. auch Peter Joch, «Die Ära der Retrospektiven 1948 bis 1962. Wiedergutmachung, Konstruktion und Archäologie des Progressiven», in: Christoph Becker, Annette Lagler, *Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag 1895–1995*, hrsg. vom Institut für Auslandsbeziehungen, Ostfildern: Cantz 1995, S. 35–49, und Peter J. Schneemann, «Die Biennale von Venedig. Nationale Präsentation und internationaler Anspruch», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 53 (1996), Heft 4, S. 313–321, hier insbes. S. 317.
 - 12 Siehe Schneemann 1996 (wie Anm. 11), S. 317.
 - 13 Di Martino 1995 (wie Anm. 1), S. 55.
 - 14 Der Pavillon gehörte damals noch den Grand Central Art Galleries, die von der 1922 gegründeten, nicht-kommerziellen Künstlergenossenschaft «Painters and Sculptors Gallery Association» betrieben wurden, bevor ihn 1954 das Museum of Modern Art erwarb.
 - 15 XXIX^a *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, Ausst.-Kat. [La Biennale di Venezia, 29], 14.6.–19.10.1958, Venedig: Stamperia di Venezia, 1958, S. LXIV.
 - 16 Alloway 1968 (wie Anm. 5), S. 144, sah das Neue der Biennale 1958 jedoch gerade darin, dass sie erstmals die neuen Tendenzen nicht in einen spannungsvollen Bezug zu historisch verorteter Kunst setzte, sondern Positionen vorstellte, die keine Verbindungen zur Tradition suchten. Als Beispiele nannte er Präsentationen von Wols, Mark Rothko und Lucio Fontana.
 - 17 Biennale di Venezia 1948 (wie Anm. 3), S. XIV.
 - 18 Alloway 1968 (wie Anm. 5), S. 140.
 - 19 Joch 1995 (wie Anm. 11), S. 36.
 - 20 Alloway 1968 (wie Anm. 5), S. 138.
 - 21 Di Martino (wie Anm. 1), S. 44.
 - 22 Siehe Di Martino (wie Anm. 1), S. 55. Di Martino spricht hier explizit von den ersten zwei Nachkriegsbiennalen, die den Standard für die folgenden Austragungen definierten: «Con le prime due edizioni del dopo guerra, la Biennale entra in una nuova fase storica e acquisisce finalmente coscienza del ruolo che

- poteva e doveva avere nel dibattito della cultura internazionale [...]»
- 23 Heinz Keller, «Venedig. XXIX Biennale Internazionale d'Arte», in: *Werk-Chronik* 45 (1958), Heft 8, S. 153–156, hier S. 154. Keller griff damit einen Rezeptionstopos auf, gemäss dem seit der Ausstellung «Aktiv – Abstrakt. Neue Malerei in Deutschland» im Herbst 1957 in München Kandinskys Werke als Inspirationsquelle für die Vertreter des Informel und des Tachismus galten, siehe dazu Joch 1995 (wie Anm. 11), S. 40.
- 24 Laszlo Glozer, *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Ausst.-Kat. Museen der Stadt Köln, 30.5.–16.8.1981, Köln: DuMont, 1981, S. 178.
- 25 Ebd., S. 217.
- 26 Laszlo Glozer, «Im Garten der Künste – Die Jubiläumsausstellung und die Jahresringe der Biennale», in: *Jahresring. Jahrbuch für moderne Kunst*, Nr. 42, 1995 («Garten der Künste. Hundert Jahre Biennale – Souvenir de Venice [sic!]», Konzeption von Laszlo Glozer, Beiträge von Paolo Balmas et al.), S. 57–101, hier S. 100. Es komme erst «nach dem Zweiten Weltkrieg im Garten der Künste zu der weithin ausstrahlenden Interaktion der versammelten Jahrhundert-Moderne: Mit einer einzigartigen Konstellation – aus einem grossen historischen, mit einem Raster der frühen Ismen aufbereiteten Rückblick, aus der verstörenden Präsenz der «irregulären» Peggy-Guggenheim-Sammlung, aus Premieren von zeitübergreifenden Figuren wie Picasso, aber auch von der Debutanten-Gruppe um Vedova – setzte die erste Nachkriegsbiennale eine Zäsur.»
- 27 Vgl. *konkrete kunst – 50 jahre entwicklung*, Ausst.-Kat. Helmhaus Zürich, 8.6.–14.8.1960. Zu dieser Ausstellung siehe auch Franz Müller, «Konkretisierung der Moderne. Zu den «Karrieren» von Tachismus und konkreter Kunst in der Nachkriegszeit», in: *Expansion der Moderne. Wirtschaftswunder – Kalter Krieg – Avantgarde – Populärkultur* (outlines, 5), hrsg. von Juerg Albrecht, Georg Kohler und Bruno Maurer, Zürich: SIK-ISEA/gta Verlag, 2010, S. 313–340, hier insbes. S. 324–326; *50 Jahre moderne Kunst*, mit einer Einführung von Emile Langui, Köln: DuMont-Schauberg, 1959.
- 28 Siehe Zitat Glozer 1995 (wie Anm. 26).
- 29 Patrizia Keller, *Zwischen Tradition und Aufbruch. Verfahren zur Auswahl der Schweizer KünstlerInnen für die Kunstbiennale Venedig 1950–2007*, Lizenziatsarbeit, Universität Zürich, 2009.
- 30 Keller 2009 (wie Anm. 29), S. 4, begründet dies damit, dass erst ab 1949 ein Neubau des Schweizer Pavillons zur Diskussion stand. Hinsichtlich der Beschickungskriterien führte dies allerdings zu keiner raschen und deutlichen Änderung, die eine Vernachlässigung der Biennale von 1948 legitimieren würde.
- 31 Paul Hilber, «Kurzer geschichtlicher Überblick über die Kunstpflege des Bundes seit 1887», in: *Die Kunstpflege des Bundes seit 1887*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern, 3.7.–3.10.1943, Luzern: Keller, 1943, S. 56. Unpräzise ist Hilber insofern, als die Schweiz 1943 erst seit elf Jahren einen eigenen Pavillon bespielen konnte. Zudem beweist er einen eklatanten Mangel an Faktenkenntnis, wenn er schreibt: «Die beste Erfahrung liegt wohl in der Durchführung der alle zwei Jahre sich wiederholenden «Biennale» in Venedig, allwo die Eidgenossenschaft seit Bestehen der Veranstaltung fast immer vertreten war», ebd., S. 55.
- 32 P 184/12.12.1947, S. 10.
- 33 Beispielsweise Hedy A. Wyss, «XXV. Biennale di Venezia», in: *Werk-Chronik* 37 (1950), Heft 8, S. 107–108: «Jedenfalls ist die Tendenz, nur zwei Künstler zur Sprache kommen zu lassen, innerhalb des Ausmasses dieser Riesenausstellung unbedingt richtig» (S. 108); Willy Rotzler, «Die Schweiz an der Biennale 1950», in: *Werk-Chronik* 37 (1950), Heft 12, S. 172–173: «Unsere Instanzen haben sich richtigerweise dazu entschlossen, an der Biennale nicht mehr eine Vielzahl von Ausstellern mit nur wenigen Werken, sondern wenige Persönlichkeiten mit einer möglichst vielfältigen und repräsentativen Werkgruppe zu zeigen. Dieses Prinzip ist richtig.» (S. 173); Georg Schmidt, «Schweizerische Ausstellungsfragen», in: *Werk-Chronik* 39 (1952), Heft 3, S. 25–26: «Für die alle zwei Jahre wiederkehrende Ausstellung moderner schweizerischer Kunst an der Biennale in Venedig hat man sich in Bern zum Glück vom Prinzip der vielen Namen mit je 2–3 Werken abge-

- wendet zugunsten des Prinzips der Darbietung von 1–2 Malern und einem Bildhauer.» (S. 25).
- 34 Heinz Keller, «XXX Biennale Internazionale d'Arte», in: *Werk-Chronik* 47 (1960), Heft 8, S. 161–165, hier S. 162.
- 35 gt, «Die Schweiz an der XXVIII. Biennale», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15.5.1956, Blatt 7: «Der Betrachter und Besucher [...] wird also ein Durchschnittsbild des Schweizer Schaffens, er wird von allem etwas und nichts eigentlich zu sehen bekommen.»; m. n. [Maria Netter], «Der Schweizer Pavillon an der Biennale», in: *Werk-Chronik* 43 (1956), Heft 8, S. 145: «Besser wäre es gewesen, man hätte statt 60 Plakaten von 17 Künstlern 60 von den 4 bis 5 besten und grössten gezeigt [...]»; Maria Netter, «Die zeitgenössische Kunst in Venedig. Zur 29. Internationalen Biennale der Künste», in: *Die Weltwoche*, Nr. 1285, 27.6.1958, S. 5: «Nur die kleine Schweiz, bzw. ihre Eidgenössische Kunstkommission, die für die Ausstellung in Venedig verantwortlich ist, hat wieder einmal gemeint, sich einen kleineren nationalen Salon in Venedig leisten zu können.»; Keller 1958 (wie Anm. 23), S. 154–155.
- 36 Haller stellte zusätzlich 1922, als die Schweiz nicht teilnahm, im italienischen Pavillon aus.
- 37 Hubacher erhielt 1938 den Gran Premio für Bildhauerei.
- 38 So zum Beispiel von Remo Rossi 1959 gegen Robert Müller vorgebracht, der dann aber 1960 dennoch die Schweiz in Venedig vertrat, siehe Protokollnotiz über die Sitzung eines Ausschusses der EKK vom 23.5. 1959, S. 5.
- 39 P 197/23.11.1951, S. 8. Diese Einschätzung äusserte das EKK-Mitglied Hans von Matt.
- 40 Wyss 1950 (wie Anm. 33), S. 108.
- 41 Rotzler 1950 (wie Anm. 33), S. 172–173.
- 42 Ebd., S. 173.
- 43 Schmidt 1952 (wie Anm. 33), S. 25. Gubler erhielt dann aber in Venedig den Olivetti-Preis zuerkannt.
- 44 Rotzler 1950 (wie Anm. 33), S. 173.
- 45 Netter 1956 (wie Anm. 35), S. 145.
- 46 Vgl. dazu Joch 1995 (wie Anm. 11).
- 47 Siehe Alloway 1968 (wie Anm. 5), S. 137.
- 48 Netter 1956 (wie Anm. 35), S. 145, kritisierte wie Rotzler und Schmidt die Schweizer Tradition der Beschickung der Biennale mit Jubilaren und die Organisation von «Gedächtnis-ausstellungen» in Venedig wie diejenige von Burckhardt.
- 49 So zu Félix Vallotton, (P 202/15.–17.10. 1953, S. 5), Otto Meyer-Amden und Karl Geiser (P 216/11.–12.10.1957) sowie Walter Kurt Wiemken (*Protokollnotiz über die Sitzung eines Ausschusses der Eidg. Kunstkommission*, 23.5.1959, Archiv Bundesamt für Kultur, Bern, S. 5).
- 50 «Nachschrift der Redaktion» zu Rotzler 1950 (wie Anm. 33), S. 173.
- 51 Rotzler 1950 (wie Anm. 33), S. 173.
- 52 Wyss 1950 (wie Anm. 33), S. 108.
- 53 Schreiben des Eidgenössischen Departements des Innern an die Schweizerische Gesandtschaft in Rom, 5.2.1954, Schweizerisches Bundesarchiv, Bern, CH-BAR, E2001E, 1970/1, Bd. 97, Az. o.B.66.21, «Exposition biennale int. d'art, Venise», 1952–1954.
- 54 Siehe P 203/13.–15.1.1954, S. 2. Josef Müller, erst seit Anfang 1954 EKK-Mitglied, stimmte einer Wahl Amiets, die vom Ende 1953 zurückgetretenen Präsidenten Ernst Morgenthaler vorgeschlagen worden war, nur unter der Bedingung zu, dass die Auswahl auf die Jahre 1900 bis 1918 eingegrenzt würde. Remo Rossi informierte, dass dies auch der Absicht von Morgenthaler entspreche und dass «le peintre Amiet lui-même est d'accord avec ce choix.» Gezeigt wurden schliesslich mit zwei Ausnahmen von 1924 und 1931 sowie sechs Gemälden aus der Zeit vor 1900 ausschliesslich Bilder aus der genannten Periode, wobei die Werke, die Ferdinand Hodlers Vorbild offenlegen, ebenfalls ausgeschlossen blieben. Die Exponate stammten zum überwiegenden Teil aus den Privatsammlungen von EKK-Mitglied Müller und seiner Schwester Gertrud Dübi-Müller aus Solothurn.
- 55 Gotthard Jedlicka hatte Amiet 1948 mit Blick auf dessen Malerei der 1890er Jahre wegen seiner frühen Impressionismus- und Gauguin-Rezeption gar als «Fauve vor dem Fauvismus» bezeichnet, siehe ders., *Cuno Amiet* (Scherz Kunstbücher), Bern: Scherz, 1948, S. 15.
- 56 Vgl. XXVII^a *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, Ausst.-Kat. [La Biennale di Venezia, 27], 19.6.–17.10.1954, Venedig: Lombroso, 1954.

- 57 Erfolgreich war die Ausstellung in kunsthistorischer Hinsicht insofern, als die damals erstmals in dieser Unmissverständlichkeit definierte Bedeutung von Amiets Werkphase bis 1918 bzw. die Irrelevanz des im Vergleich dazu stark abfallenden späteren Œuvre für die Rezeption bis heute verbindlich geblieben sind.
- 58 Siehe Biennale di Venezia 1954 (wie Anm. 56), S. 25.
- 59 gt 1956 (wie Anm. 35): «1954 waren Werke des verstorbenen Basler Bildhauers Burckhardt, Gemälde des greisen Cuno Amiet und wenige Skulpturen von Paul Speck zu sehen. Die Kritik an dieser Auswahl war recht heftig, das Interesse für den Schweizer Pavillon flau: die Biennale gilt der Gegenwart, nicht (oder nur zum geringen Teil) der Vergangenheit.»
- 60 Heinz Keller, «Venedig. XXVII. Biennale», in: *Werk-Chronik* 41 (1954), Heft 8, S. 189–191, hier S. 191. Die Biennale hatte das Generalthema Surrealismus vorgeschlagen und von den Ländern Beiträge dazu gewünscht. Die Schweiz erhielt diese Information offenbar erst, als Amiet, Carl Burckhardt und Paul Speck schon bestimmt waren. Siehe P 203/13.–15.1.1954, S. 2–3, und P 204/26.3.1954, S. 2–3.
- 61 Zu Louis Moilliet siehe Jean-Christophe Ammann, *Louis Moilliet. Das Gesamtwerk*, Köln: DuMont Schauberg, 1972.
- 62 *Suisse. 29^a Biennale de Venise 1958. Quelques artistes abstraits*, Ausst.-Kat. des Schweizer Beitrags [La Biennale di Venezia, 29], 14.6.–19.10.1958. Allerdings folgte die EKK damit bloss den drei Stationen der bedeutenden Ausstellung zur abstrakten Malerei in der Schweiz, bei denen Moilliet ebenfalls vertreten war: *Peinture abstraite en Suisse*, Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts, Neuenburg, 15.9.–18.11.1957; *Ungegenständliche Malerei in der Schweiz*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur, 18.1.–9.3.1958; *Ungegenständliche Maler in der Schweiz*, Ausst.-Kat. Kongresshalle Berlin, 2.–27.4.1958.
- 63 Heinz Keller bezweifelte in seiner Besprechung der Biennale von 1962 allerdings wohl zu Recht, dass Moilliets Bedeutung in diesem Kontext erkannt würde, siehe ders., «Venedig. XXXI. Biennale», in: *Werk-Chronik* 49 (1962), Heft 8, S. 183–187, hier S. 184.
- 64 P 203/13.–15.1.1954, S. 2: «M. Keller estime qu'il y aurait lieu de présenter ou bien Amiet en sa qualité de peintre d'avant-garde dans sa première période, ou bien un groupe d'artistes de l'actuelle avant-garde. Mlle Ammann suggère de prendre en considération ces deux solutions, de rassembler des œuvres pour la réalisation de chacune d'elles, et de décider ensuite seulement.»
- 65 Biennale di Venezia 1956 (wie Anm. 7), S. XXIX.
- 66 *Svizzera. Scultura non figurativa, 28^a Biennale Venezia, 1956*, Ausst.-Kat. des Schweizer Beitrags [La Biennale di Venezia, 28], 16.6.–21.10.1956. Laut P 218/21.–23.1.1958, S. 5, wurde die Broschur «bei der von den einheimischen Fachverbänden veranstalteten Buchprämierung [sic] 1956 als eines der schönsten Schweizer Bücher des Jahres ausgezeichnet.»
- 67 Venedig 1958 (wie Anm. 62).
- 68 P 214/22.–24.1.1957, S. 5. Bill hatte in einem Brief vom 23.11.1956 den ganzen Pavillon für sich gefordert, was Kommissionsmitglied Josef Müller als «folie des grands» bezeichnete. Warum die EKK sich schliesslich doch dazu durchrang, Bill den Skulpturenhof und die Skulpturenhalle des Pavillons für 1958 exklusiv zur Verfügung zu stellen, ist aus den Protokollen nicht ersichtlich. Möglicherweise stand die berechtigte Hoffnung auf den Preis für Plastik dahinter.
- 69 Keller 1958 (wie Anm. 23), S. 155.
- 70 *Schweizer Plastik-Ausstellung im Freien, Biel 1954*, Ausst.-Kat. Biel, 19.9.–17.10.1954, Moutier: Robert, 1954.
- 71 Neuenburg 1957 und Winterthur 1958 (wie Anm. 62). Im Katalog des Schweizer Biennale-Beitrags (wie Anm. 62) wird auf der Titelseite ausdrücklich auf diesen Zusammenhang hingewiesen. Zu diesen Ausstellungen vgl. auch Müller 2010 (wie Anm. 27) und Pascal Ruedin, «Heiss – kalt – warm: die erste Ausstellung abstrakter Schweizer Malerei (Neuenburg, Winterthur, Berlin, 1957/58)», in: *Explosions lyriques. Die abstrakte Malerei in der Schweiz 1950–1965*, hrsg. unter der Leitung von Pascal Ruedin, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wallis, Sitten, 14.11.2009–11.4.2010, Bern: Benteli, 2009, S. 104–119.

- 72 P 216/11.–12.10.1957; P 217/20.11.1957.
- 73 Die Besichtigung der Winterthurer Ausstellung wurde nötig, weil Ernest Manganel, EKK-Mitglied und Konservator des Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, die Bevorzugung von Vertretern der geometrischen Abstraktion monierte und eine stärkere Berücksichtigung der expressiveren Tendenzen verlangte, siehe P 218/21.–23.1.1958, S. 5. Manganel's Bemühungen waren von wenig Erfolg gekrönt.
- 74 Berlin 1958 (wie Anm. 62).
- 75 Netter 1958 (wie Anm. 35), S. 5; vgl. auch Keller 1958 (wie Anm. 23), S. 155.
- 76 Vgl. P 217/20.11.1957 und P 218/21.–23.1.1958.
- 77 *Schweizer Malerei der Gegenwart 1948–1949*, veranstaltet durch die Arbeitsgemeinschaft «Pro Helvetia» und die Stadt Schaffhausen, Ausst.-Kat., erste Station: Hamburger Kunstverein, 21.11.–30.12.1948. Praktisch sämtliche der ab 1948 in Venedig gezeigten bzw. für Venedig in Betracht gezogenen Künstler waren in dieser Wanderausstellung bereits vertreten. Ähnliches lässt sich über die ebenfalls von der Pro Helvetia geförderte Ausstellung «Art Suisse contemporain» in der Pariser Galerie Charpentier 1946 sagen. Berücksichtigt waren hier zusätzlich etliche der Schweizer Biennale-Teilnehmer der 1930er und 1940er Jahre.
- 78 P 197/23.11.1951, S. 7.
- 79 P 191/12.12.1949, S. 15. Der Vorschlag kam offenbar zu spät; die EKK hatte zu diesem Zeitpunkt bereits die Zusagen von Pellegrini und Suter.
- 80 Ebd., S. 7–8.
- 81 Vgl. Schmidt 1952 (wie Anm. 33).
- 82 Zu Ungers Äusserung siehe P 184/12.12.1947, S. 10, zu Hugglers Votum P 189/11.3.1949, S. 12.
- 83 P 195/31.5.1951, S. 3.
- 84 Ebd. Es wurde die Idee diskutiert, ob man die Verantwortung für eine Auswahl avantgardistischer Künstler der «Allianz» überlassen solle.
- 85 Brief von Philipp Etter an die amerikanische Gesandtschaft in Brasilien, 30.4.1951, Bern, Bundesamt für Kultur (X.1.11.5.8/50), Beilage zu P 195/31.5.1951.
- 86 P 205/17.–18.1.1955, S. 4; P 206/12.–14.1.1955, S. 2; P 207/17.3.1955, S. 4.
- 87 P 195/31.5.1951, S. 4.
- 88 P 207/17.3.1955, S. 4.
- 89 P 189/11.3.1949, S. 12.
- 90 Rotzler 1950 (wie Anm. 33), S. 172–173.
- 91 Keller 1960 (wie Anm. 34), S. 162–163.
- 92 Keller 1962 (wie Anm. 63), S. 186.
- 93 Rotzler 1950 (wie Anm. 33), S. 173.
- 94 *Kunst ohne Stoff. Das Problem des Stoffes in der Kunst* lautete der Titel eines kulturpessimistischen, exzessiv modernekritischen Vortrages von Karl Scheffler vor der Kunsthistoriker-Vereinigung Zürich am 24.2.1949; das hektografierte Typoskript erschien als Jahressgabe 1950 der Kunsthistoriker-Vereinigung Zürich.
- 95 Noch 1959 empfand es selbst der Direktor des Kunstmuseums Basel als Verlust, dass die Werke belgischer Expressionisten und René Auberjonois' im Basler Kunstmuseum ihren Platz den Gemälden von Clyfford Still, Franz Kline, Mark Rothko und Barnett Newman, einer Schenkung der National-Versicherung, räumen mussten, da sie «doch bestimmt höhere Kulturwerte repräsentieren.» (Protokoll der 6. Sitzung der Kunstkommission der Öffentlichen Kunstsammlung des Kantons Basel-Stadt, 14.5.1959, zit. nach: Nora Fiechter, *Der Durchbruch des Abstrakten Expressionismus in der Schweiz. Eine Untersuchung der Ausstellung «Die neue amerikanische Malerei» von 1958 in der Kunsthalle Basel*, Masterarbeit, Universität Lausanne, 2011, S. 46). Bereits bei der Biennale von 1948 hatten die amerikanischen Abstrakten Expressionisten mehr Aufmerksamkeit erhalten als Auberjonois. Ein Jahrzehnt später war seine Verdrängung durch die Avantgarde eine Tatsache geworden.
- 96 Joch 1995 (wie Anm. 11), S. 37, sprach vom «Leitgedanken der kathartischen Retrospektiven».
- 97 Glozer 1995 (wie Anm. 26), S. 72, bezeichnet mit dem Begriff «Kunst-Tote für Boltanskis Ehrentafel» die vielen heute völlig vergessenen Künstler, deren Namen mit denen aller anderen je an einer Biennale gezeigten von Christian Boltanski für ein Werk verwendet wurden.