

Trügerischer Aufstieg zu internationalem Glanz : die Schweizer Beteiligung an den nationalistischen Biennalen von Venedig 1932- 1942

Autor(en): **Sieber, Joachim**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

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

Heft 1: **Aufsätze**

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872132>

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.

Joachim Sieber

Trügerischer Aufstieg zu internationalem Glanz Die Schweizer Beteiligung an den nationalistischen Biennalen von Venedig 1932–1942

Die Schweizer Beteiligungen an der Kunstbiennale in Venedig während der 1930er Jahre und des Zweiten Weltkriegs können unter die Parole des «nationalen Kunstwillens» gefasst werden. Infolge des aufkeimenden Nationalismus in Europa wurde auch in der Eidgenossenschaft ein «nationaler Charakter» konstruiert, der mittels der offiziellen Schweizer Kunst an internationalen Ausstellungen etabliert werden sollte.¹ Der Erfolg in Venedig blieb nicht aus: Schweizer Künstler gewannen drei Preise an sechs Biennalen. Aus heutiger Sicht gehört jedoch eine Grosszahl an Künstlern und vereinzelt Künstlerinnen², die für den neuen Schweizer Pavillon auf der Isola di Sant'Elena ausgewählt wurden, nicht zu den Hauptvertretern der Schweizer Kunst.

Das offizielle Schweizer «Kunstwillen» widerspiegelte sich hauptsächlich in der eidgenössischen und regionalen Kulturförderung und im Geschmack des bildungsbürgerlichen Publikums. Die präferierte Kunst zeigte ab Mitte der 1930er Jahre eine überzeitliche, der Realität abgewandte neoklassizistische Ästhetik.³ Gottfried Boehm beschreibt die der breiten kulturellen Diskussion zugrunde liegende Mentalität als restaurativ, mit nationalistischen, retrospektiv-nostalgischen und insgesamt doktrinären Zügen.⁴ Sie manifestierte sich, nach Paul Nizons vielzitiertem Pamphlet, in einer sonderfallmässigen «Enge», im Misstrauen gegenüber allem Neuen und in der fehlenden Auseinandersetzung mit aktuellen künstlerischen Strömungen, wie dies unter anderem die surrealistischen und abstrakten Künstlerinnen und Künstler der 1930er Jahre in der Schweiz erfahren mussten.⁵

Die Eidgenössische Kunstkommission (EKK), die eng mit der konservativen Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten (GSMBA) verflochten war, zeichnete für die Bestellung der Schweizer Delegation verantwortlich und wählte ausschliesslich etablierte, gegenständlich arbeitende Künstler und – sehr selten – Künstlerinnen aus. Zur Eröffnung des ersten eigenen nationalen Pavillons 1932 entschied sich die EKK für eine vielseitige, repräsentative Schau der offiziellen Schweizer Kunst. Der lang ersehnte, jedoch innenpolitisch umstrittene Erwerb eigener Ausstellungsräumlichkeiten zeigte das verstärkte institutionelle Engagement im

Ausland und insbesondere die Konzentration auf die Kunstbiennale von Venedig während der 1930er Jahre. 1934 entwickelte die EKK ein danach von vielen Ländern übernommenes neues Ausstellungskonzept, weg von einer Schau vieler Künstler mit wenigen Werken hin zur Beschränkung auf jeweils einen Vertreter der Gattungen Malerei, Plastik und Grafik. Die vom Bund geforderte föderalistische Repräsentation von Kunstschaaffenden aus den italienischen, französischen und deutschen Regionen der Schweiz konnte damit jedoch nicht mehr immer gewährleistet werden. Das neuartige Konzept musste bereits 1936 aufgrund einer Gruppenausstellung der jüngeren Generation Schweizer Kunstschaaffender ausser Acht gelassen werden. Von 1938 bis 1942 wurden wiederum je drei Künstler ausgewählt, die allerdings vorwiegend aus der Deutschschweiz stammten, was alles andere als eine ausgewogene Vertretung der drei Landesteile an der Biennale bedeutete.

Nationale und internationale Ausstellungsinteressen der Eidgenossenschaft im Wandel

Die Schweizer Kunstszene spaltete sich zu Beginn der 1930er Jahre unter dem Einfluss politisch veränderter Verhältnisse immer deutlicher in zwei gegnerische Lager: die Gegenständlichen und die Ungegenständlichen; zu Letzteren gehörten sowohl die Abstrakten und Konkreten als auch die Surrealisten. Hans-Jörg Heusser hat das Verhältnis der beiden Blöcke mit demjenigen von Regierungspartei und Opposition verglichen.⁶ Die Gegenständlichen beherrschten das Feld beinahe unangefochten; ihnen fielen Ehre und Aufträge von offizieller Seite zu. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass ausschliesslich Kunstschaaffende dieses dominierenden Lagers für die Schweizer Beteiligungen an der Biennale eingeladen wurden. Die offizielle Schweizer Kunst zeigte in der Zwischenkriegszeit immer mehr eine Tendenz zur Verklärung, die vom Land und seinen Leuten das Bild eines klassischen und zeitlosen Arkadien zeichnete.⁷ So erstaunt es auch wenig, dass die EKK erst nach dem Zweiten Weltkrieg 1946 mit dem Ölgemälde *Bild mit Kreisen* (1945) von Hans Fischli das erste ungegenständliche Werk ankaufte.⁸

Die vom Bund 1888 eingesetzte EKK hatte während der späten 1920er Jahre einige Schwierigkeiten zu meistern. Die Nationale Kunstausstellung – lange Zeit die wichtigste Veranstaltung in der Schweiz für die künstlerische Repräsentation – stand in der Kritik und einige Mitglieder der Kommission verlangten ihre Abschaffung. Andere hingegen setzten sich aufgrund des fortwährenden Mangels an Ausstellungsgelegenheiten, der eine grosse Anzahl Kunstschaaffender betraf, für den Bau eines Pavillons an einem permanenten Standort in der Schweiz ein. Dieser

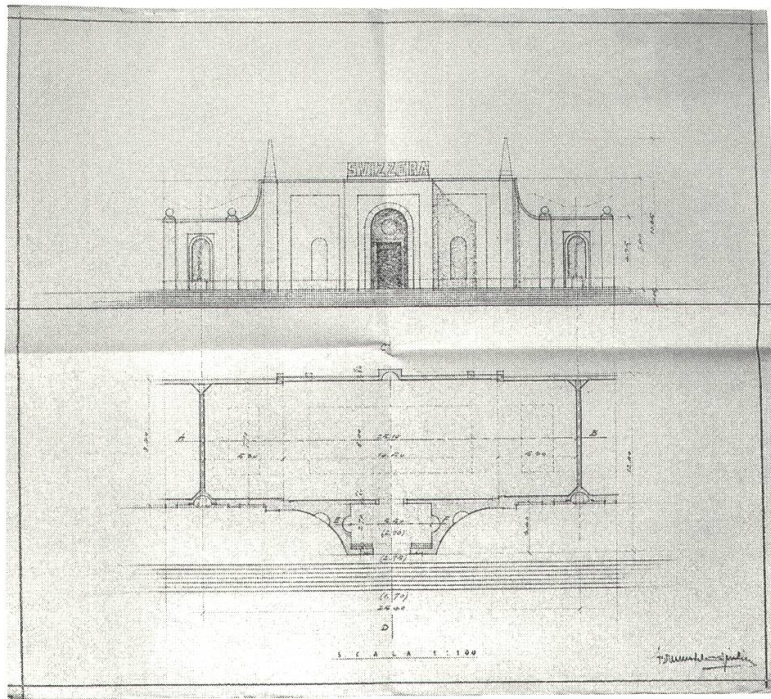
Konflikt führte dazu, dass ab 1931 die «Nationale» nicht mehr wie in früheren Jahren im Zweijahresrhythmus stattfand, sondern nur noch alle fünf Jahre. Zudem wurde 1929 das Ziel festgelegt, dass die der nationalen Kunstförderung verpflichtete EKK «ihr gesamtes Interesse an ausländischen Ausstellungen auf Venedig konzentrieren» solle, wobei die Errichtung eines eigenen Pavillons «das Ideal»⁹ sei. Denn Ende der 1920er Jahre hatte die Biennale in Venedig aus Sicht der EKK grösste Bedeutung «in puncto Besucherzahlen und Verkäufen»¹⁰ erreicht. Die Beteiligungen an den zahlreichen internationalen Kunstausstellungen von München über Wien, Rom und Paris bis Pittsburgh, die zuvor jeweils in den Jahren zwischen den «Nationalen» stattfanden, wurden daraufhin eingeschränkt. Für die nationale Repräsentation stellte die Biennale in der Lagunenstadt nunmehr die geeignete international renommierte Plattform dar, waren doch zahlreiche europäische Nationen schon seit vielen Jahren und teilweise mit eigenem Pavillon an der Kunstbiennale von Venedig vertreten.¹¹

Die Nationalisierung der Biennale

In den 1930er Jahren rückte die Biennale allmählich davon ab, im zentralen Pavillon mittels eines europäischen Konsenses eine ästhetische Weltsprache zu präsentieren und damit ein «konservatives, vermittelndes ‹Juste-milieu› für ein internationales Publikum»¹² zu bieten. Jedes Land verfolgte nun das Ziel, seine typischen, konstitutiv-nationalen Eigenschaften abzubilden. Die etlichen Pavillon Neubauten der 1930er Jahre sind ein Dokument für diesen ausschliesslichen «Wunsch nach nationaler Profilierung»¹³ und entsprachen dem gesellschaftspolitischen Zeitgeist der Nationalisierung.

Bereits mit Mussolinis Machtergreifung von 1922 hatte sich der Ton der Ausstellungsorganisation in Venedig verschärft. Die Verstaatlichung der Biennale (1930), die faschistische Instrumentalisierung des Futurismus (1934) und die Rückkehr zu heroischen Porträts, zum Realismus und Neoklassizismus in den 1930er Jahren verweisen exemplarisch auf die grundlegende Transformation der «Biennale di Venezia». Als Hitler 1936 die Allianz mit Mussolini beschloss, änderte sich das politische Klima rasant: Die Vereinigten Staaten, Grossbritannien und die Sowjetunion verzichteten 1936 auf eine Teilnahme, bis 1942 zogen sich weitere Länder zurück, und so repräsentierte die Schweiz bald den «internationalen» Charakter der Biennale, da sie 1940 neben den Vereinigten Staaten und 1942 neben Schweden die einzige kriegerisch neutrale Nation an der Biennale darstellte.¹⁴

Die Biennale, auch als «Leistungsschau des nationalen Entwicklungsstands»¹⁵ bezeichnet, war aufgrund eines Entscheids von Mussolini und seiner faschistischen



1 Brenno Del Giudice (1888–1957), Aufriss und Grundriss des Schweizer Pavillons (1:100), errichtet 1932, benutzt bis 1950, Schweizerisches Bundesarchiv, Bern

2 Ansicht des Schweizer Pavillons, 1932, Schweizerisches Bundesarchiv, Bern

Partei am 24. Dezember 1928 nicht länger städtisch organisiert, sondern in eine Körperschaft des faschistischen Staats umgewandelt worden. Mussolini formte mit Hilfe des neuen Vorsitzenden Giuseppe Volpi di Misurata, eines venezianischen Grafen und Grossindustriellen, die ehemalige «Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia» in die nationalistische «Biennale di Venezia» um und erweiterte sie um die Bereiche Musik (seit 1930), Film (seit 1932) und Theater (seit 1934).¹⁶

Da 1930 mehrere Länder ohne eigenen Pavillon von der Teilnahme ausgeschlossen wurden, reagierte die Biennale-Leitung mit der Expansion des Ausstellungsgeländes und erwarb auf der von den Giardini pubblici durch einen Kanal getrennten Insel Sant'Elena ein Grundstück. Anfangs lehnte die Schweiz es ab, dort einen Pavillon zu bauen – zu weit weg vom Zentrum war das Terrain gelegen und deshalb zu unattraktiv. 1932 zog die Schweiz schliesslich doch auf die Insel Sant'Elena und kaufte im linken Flügel eines vom italienischen Architekten Brenno Del Giudice entworfenen Gebäudes, in dessen Mitte der neue Pavillon der Arti Decorative Veneziane untergebracht war, zwei Säle: ein kleines Vestibül sowie einen Oberlichtsaal mit beweglichen Zwischenwänden und separatem Eingang – der erste Pavillon der Schweiz auf dem Biennale-Gelände (Abb. 1).¹⁷ Wie der zentrale Ausstellungspavillon Palazzo delle Esposizioni, der bis 1930 den Namen «Pro Arte» trug und nun als Nationalpavillon mit «ITALIA» bezeichnet wurde, erhielt



auch die Fassade des Schweizer Pavillons den plakativen Schriftzug «SVIZZERA» (Abb. 2). Den rechten Flügel des Gebäudes erwarb Polen. Erst 1938 wurden die bereits zu Beginn geplanten zwei weiteren Bausegmente an die bestehenden angebaut und an die Staaten Jugoslawien und Rumänien verkauft.¹⁸

In der Eidgenossenschaft nahm man vom neuen Schweizer Pavillon kaum Notiz. Die Entsendung von vier eidgenössischen Vertretern an die Eröffnungsfeierlichkeiten führte zu einem Schreiben der Finanzdelegation der eidgenössischen Räte an den Bundespräsidenten. Darin wird ersucht, «im Hinblick auf die heutige Krise» in Zukunft die Zahl der Delegierten für die Beschickung internationaler Veranstaltungen einzuschränken.¹⁹ Die offizielle Mahnung lässt sich anhand der zeitgenössischen Kritik in den Medien nachvollziehen. So kritisierte etwa die Genfer Kunstjournalistin Lucienne Florentin, dass es zur Eröffnung des Schweizer Pavillons keine Informationskampagne in der Schweiz gegeben habe: «On était assez surpris, en Suisse, du véritable mystère qui entourait la construction du pavillon suisse. [...] Mais nulle photographie, je crois, n'a permis de se rendre compte de la manière dont l'art suisse était représenté.»²⁰ Die EKK verpasste es offensichtlich, der Schweizer Bevölkerung und den Beamten in Bundesbern die kunstpolitische Relevanz eines eigenen Pavillons zu vermitteln, obwohl sie sich explizit für die Intensivierung ihrer nationalen Repräsentation an der Kunstausstellung in Venedig entschieden hatte.

Alter Wein in neuen Schläuchen: Die erste Ausstellung im Schweizer Pavillon 1932

Die erste Schweizer Manifestation im eigenen Pavillon, für deren Gestaltung Sigmund Righini verantwortlich zeichnete, hatte mit einer Gruppenausstellung den Anspruch, der Vielfalt der Kunst in der Schweiz gerecht zu werden. Im Gegensatz zu 1920 und 1926 wurden ausschliesslich Werke lebender Künstler ausgewählt.²¹ Zwölf Maler und fünf Bildhauer waren vertreten, darunter Maurice Baurraud, Paul Bodmer, Augusto Giacometti, Abraham Hermanjat, Karl Hügin und Ernst Morgenthaler, die alle schon 1920 oder 1926 an der Biennale beteiligt gewesen waren. Von den Bildhauern hatten ebenso Hermann Haller, Hermann Hubacher und Albert Carl Angst bereits einmal in der Lagunenstadt ausgestellt. Diese Auswahl führt deutlich vor Augen, dass die Mitglieder der EKK vor allem Vertreter der nachimpressionistischen, oft neoklassizistischen und ausschliesslich gegenständlichen Richtung auswählten und somit «dem Wunsch der Organisatoren nach Avantgarde-Kunst nicht nachkamen und sich wie bisher auf etablierte Künstler beschränkten.»²² Nach Menz-Vonder Mühl handelte es sich vorwiegend um Künstler, die auch sonst in den «Genuss der Förderung des Bundes gelangten, sei es als Stipendiaten oder aber als Teilnehmer an den Nationalen Kunstausstellungen.»²³

Die eingeladenen Künstler repräsentierten die Westschweiz, Bern, Basel, Zürich und, mit Augusto Giacometti, den Kanton Graubünden. Zudem wurde entgegen der Empfehlung der Biennale-Leitung hauptsächlich die ältere Generation lebender Künstler für die venezianische Schau berücksichtigt. Für den Schweizer Besucher gab es in Venedig auch keine Trouvaillen zu entdecken, denn fast alle Werke waren zuvor schon mindestens einmal in der Schweiz ausgestellt gewesen.²⁴ So konnte man von Angst, Kündig, Hubacher und Probst dieselben Arbeiten betrachten, die schon an der Nationalen Kunstausstellung 1931 präsentiert worden waren.²⁵ Ein knappes Fünftel der 91 Werke in der Ausstellung stand zudem nicht mehr zum Verkauf, sondern war als Repräsentation des nationalen Kunstschaffens gedacht. So wurde etwa das zentrale Werk *Drei Bauern* von Hans Berger (Abb. 3) direkt aus den Beständen des Kunstmuseums Bern geliefert und René Auberjonois' *Portrait de Mme R. A.* war schon 1926 an der «Nationalen» von der Eidgenossenschaft angekauft worden. Die Biennale von Venedig war also, zumindest, was den Schweizer Beitrag betrifft, bereits 1932 keine reine Verkaufsausstellung mehr: Es ging im Gegenteil um die adäquate Präsentation der wichtigsten offiziellen Künstler der Schweiz anhand ihrer Hauptwerke – gleichgültig, ob sie schon in öffentliche oder private Sammlungen Eingang gefunden hatten. Noch bevor ab 1947 ein Wechsel von marktwirtschaftlichen Aspekten hin zur Kulturwerbung stattfindet, wie



- 3 Hans Berger (1882–1977), *Drei Bauern*, 1921, Öl auf Leinwand, 208 × 162,5 cm, Kunstmuseum Bern, Verein der Freunde, 18. Biennale von Venedig, 1932
- 4 Martin Lauterburg (1891–1960), *Geranium*, um 1920, Öl auf Leinwand auf Karton, 75 × 40 cm, Kunstmuseum Bern, Martin Lauterburg-Stiftung, 18. Biennale von Venedig, 1932

Marguerite und Cäsar Menz-Vonder Mühl²⁶ schlüssig analysieren, kann konstatiert werden, dass die Bedeutung der Marktmechanismen lange vorher, in den 1930er Jahren, im Sinken begriffen war. Der Erfolg der nationalen Selbstdarstellung entwickelte sich zum entscheidenden Moment.

Den Auftakt zur Ausstellung machten einige plastische Werke im Skulpturenhof des Schweizer Pavillons. Dem Eingang gegenüber befand sich Martin Lauterburgs tapfer-kümmerliches Geraniumpflänzchen – ein Sinnbild für die Standhaftigkeit der krisengebeutelten Schweiz der Zwischenkriegszeit, das sich der EKK ideal zur Repräsentation des «nationalen Kunstwollens» angeboten hatte (Abb. 4). Der Hauptsaal wurde in drei Kompartimente unterteilt und je eine Wand war je einem Künstler zugewiesen. Ein Selbstporträt begleitete die Werkgruppen in der Absicht, dem Besucher ein besseres Verständnis der Persönlichkeit der Malers – wohl-gemerkt: nicht der Werke – zu ermöglichen.

In der venezianischen Presse wurde erwähnt, dass die Schau «reife Kunst»²⁷ bringe – die Kritik war klar: Der Schweizer Gruppe fehlten die Jungen. Positiv gewertet wurde jedoch in einer deutschsprachigen Zeitung das Prinzip, einige wenige Künstler mit mehreren Werken auftreten zu lassen: «Wichtig ist, dass sich der Pavillon im Gesamten neben den Konkurrenten sehen lassen kann, und das erreicht er sicher besser durch eine Beschränkung der Akzente als durch eine Überfülle von Eindrücken.»²⁸ Die Tendenz zum späteren Konzept der Wahl von ausschliesslich drei Künstlern war hier bereits ersichtlich und wurde in der Presse positiv bewertet. Kritik an der Zufälligkeit der in demokratischem Konsens bestimmten Künstlerwahl wurde dennoch erhoben: «Welches Band vereinigt die warme Fleischlichkeit eines Frauenporträts von Maurice Barraud mit der winterlichen Waldstimmung der Hasenjäger von Pellegrini? Auf welchen ehrlichen Generalnenner bringe ich das ekstatisch flackernde Kircheninnere und die Pariser Lichtreklamen von Augusto Giacometti mit dem trockenen Rebbergboden von Reinhold Kündig? Ein so üppiger Sommer, wie er aus der Zürcher Landschaft von Ernst Morgenthaler flimmert, hat wenig mit der kühlen Luft über den Rheinbildern von Numa Donzé zu tun.»²⁹

Die EKK und die GSMBA dominieren die Künstlerauswahl

Diese Beanstandung verweist auf das grundlegende Problem der Künstlerwahl durch die EKK: Die Selektion erfolgte nicht aufgrund von Bewerbungen der Kunstschaffenden, massgeblich waren vielmehr Vorschläge aus den Reihen der EKK. Die Berücksichtigung der föderalistischen Struktur der Schweiz und der jeweiligen Wünsche der EKK-Mitglieder erschwerten eine Entscheidungsfindung. Oftmals scheiterte die Gestaltung der Ausstellung am Ziel, formal oder stilistisch heterogene Künstler mit zudem häufig unterschiedlichen Werkgattungen zu einem harmonischen Ganzen zusammenstellen zu wollen. Die Ausstellungen waren daher meist frei von klaren inhaltlichen Konzepten.³⁰

Die Auswahl von vorwiegend etablierten KünstlerInnen ist auf zwei wesentliche institutionelle Faktoren zurückzuführen. Zum einen gab es in der EKK, deren Besetzung vom Bundesrat gewählt wurde, viele Mitglieder, die nach einer ersten Amtsperiode in den 1910er Jahren nochmals für eine zweite Amtsperiode Ende der 1920er und in den 1930er Jahren aufgeboden wurden.³¹ Die Netzwerke dieser EKK-Mitglieder umfassten in der Regel Schweizer Künstler, die nicht mehr zu den aufstrebenden Talenten gehörten, sondern bereits renommiert waren. Zum anderen festigte sich innerhalb der EKK eine Übermacht der Mitglieder der GSMBA oder der GSMBK.³² 1936 waren von den neun Mitgliedern der EKK zwei Drittel Künstler

und eine Minderheit bestand aus Kunstsachverständigen. Die Künstler waren alle Mitglied der GSMBA, die damit als einzige gesamtschweizerische Künstlervereinigung grossen Einfluss auf die «Kunstpflge» des Bundes hatte.³³ Dies wirkte sich direkt auf die Künstlerauswahl für die Biennale aus: Die Vertreter der Avantgarde waren in der konservativen Künstlervereinigung spärlich oder gar nicht vertreten. Zudem wurden die «Nationalen», die eine Art Wegweiser für die Auswahl an den Biennalen darstellten, seit 1922 von einer Jury der GSMBA und der GSMBK ausgerichtet. Der Zentralpräsident der Künstlervereinigung, Sigismund Righini, amtierte von 1922 bis 1937 gleichzeitig als Vizepräsident der EKK und besorgte damit die Organisation der Nationalen Kunstausstellungen.³⁴ Righini war ein Verfechter der strengen Selektion von Künstlern durch eine Jury. Die Kehrseite dieser Doktrin hat Lisbeth Marfurt-Elmiger thematisiert: «Der von Righini und seinen Nachfolgern hochgehaltene Grundsatz unbedingter Ausstellungsqualität verwandelte sich zunehmend in eine Bestätigung der eigenen Identität und Autorität gegenüber andersartigen Kunstauffassungen.»³⁵ Dies manifestierte sich auch in seinem Bestreben, die Schweizer Kunstschaffenden durch eine eidgenössische Einfuhrbeschränkung vor «minderwertiger Kunstware» von ausländischen Künstlern zu schützen.³⁶ Er unterschied klar, wie dies bereits Heusser festgestellt hat,³⁷ zwischen «Regierungspartei» und «Opposition» respektive zwischen Insidern und Outsidern, zu denen nebst den ungegenständlichen auch die ausländischen Künstler gehörten.

Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, dass gerade die etablierten Künstler eine intensive Förderung erfuhren und in den 1930er Jahren viele Kunstschaffende für die Biennale ausgewählt wurden, die bereits früher einmal daran teilgenommen hatten.³⁸ Im Rückblick zeigt sich jedoch, dass die meisten Künstler, die in der Zwischenkriegszeit die Schweiz an der Biennale repräsentiert hatten, dem «Mechanismus der Spätverkennung»³⁹ zum Opfer fielen. Von den Delegierten der staatlichen Kunstpflge als schweizerische Nationalkünstler aufgebaut, waren sie in Ausstellungen und Sammlungen gut vertreten und von der Kunstkritik anerkannt – doch sind sie bis zum Ende des 20. Jahrhunderts aus dem Kanon der Schweizer Kunst gefallen, so etwa Georges Dessoislavy und Maurice Barraud aus der Romandie oder Karl Walser und Alfred Heinrich Pellegrini aus der Deutschschweiz. Ernüchtert stellt man fest, dass auch für die grosse Zahl figurlicher Plastiker, die mehrheitlich an der Biennale für internationales Aufsehen sorgten – alle Preise, die die Schweiz in den 1930er und Anfang der 1940er Jahre an der Biennale gewann, gingen an Bildhauer (Haller 1934, Hubacher 1938 und Bänninger 1942) – bestenfalls «noch die Möglichkeit der Historisierung offen» steht.⁴⁰

Ein kunstpolitisch geschickter «Pas de deux»

Die Schweizer Beteiligung an der 19. Biennale von 1934 überzeugte mit dem neuen Ausstellungskonzept – es war eine Reaktion auf die Forderung der Biennale-Leitung, «in der Beschränkung den Meister»⁴¹ zu zeigen. Bei 1391 Kunstschaaffenden mit mehr als 4000 Werken scheint die Weisung der Biennale-Leitung jedoch – ausser bei der Schweiz – wenig Beachtung gefunden zu haben.⁴² Mit Ausnahme von 1936 stellte das Konzept: «1 Maler, 1 Bildhauer, 1 Grafiker» bis ins Jahr 1954 die neue Konstante der eidgenössischen Ausstellungspolitik in Venedig dar. Fortan verzichtete man zugunsten der Qualität auf Quantität. Zum Auftakt wurden dafür zwei während der Zwischenkriegszeit äusserst renommierte Repräsentanten der offiziellen Schweizer Kunst ausgewählt: der Bildhauer Hermann Haller, der damit nach 1920, 1926 und 1932 bereits zum vierten Mal – und somit bis heute als häufigster Vertreter der Schweiz – in Venedig vertreten war,⁴³ und der Solothurner Cuno Amiet bildeten den künstlerischen «Pas de deux» des Schweizer Pavillons (Abb. 5). Mit Rücksicht auf diese zwei Schwergewichte des offiziellen Kunstbetriebs wurde prompt auf einen Grafiker, der die Trias des neuen Ausstellungskonzepts vollendet hätte, verzichtet.

Der Bundesrat zweifelte erst, ob die beiden Künstler die Schweizer Kunst der damaligen Zeit hinlänglich vorzustellen vermöchten. Zudem hätte man gerne die drei Landesteile repräsentiert gesehen.⁴⁴ Die EKK hielt jedoch an der Auswahl fest und schlug vor, die «innovateurs», die jungen Kunstschaaffenden, auf 1936 zu vertrösten und brachte als weiteres Argument ins Spiel, dass im Frühjahr 1934 im Pariser Musée du Jeu de Paume bereits eine grössere Ausstellung Schweizer Kunstschaffender mit finanzieller Unterstützung des Bundes durchgeführt worden sei.⁴⁵ Daraufhin willigte der Bundesrat ein, denn er war sich über das Renommee der beiden Künstler im Klaren. Hermann Haller galt besonders in den 1930er Jahren als ein «Hauptmeister»⁴⁶ der Schweizer Bildhauer (Abb. 6), obwohl die zeitgenössische Kritik konstatierte, dass man seit einiger Zeit das Gefühl nicht los werde, es sei bei Haller eine gewisse Erstarrung eingetreten, er beginne gleichsam sich selber zu kopieren.⁴⁷ Cuno Amiet erhielt die Freiheit, an der Biennale anstelle eines historischen Überblicks über sein Gesamtœuvre, wie er so oft bei anderen Künstlern verlangt wurde, neueste Zeichnungen zu präsentieren. Dies rührte einerseits daher, dass 1931 seine fünfzig ausgestellten Werke beim Brand des Münchner Glaspalasts alle ein Raub der Flammen geworden waren, andererseits, und dies ist kunstpolitisch pikant, sass Amiet bei seiner definitiven Auswahl von der EKK 1933 noch selbst in dieser Kommission: ein eindrückliches Beispiel für die verbreitete, aber nicht grundsätzlich kritisierte Vetternwirtschaft im schweizerischen Kunstbetrieb



5 19. Biennale von Venedig, 1934, mit Cuno Amiet und Hermann Haller als Schweizer Vertretung. Vor dem alten Schweizer Pavillon in der Bildmitte: Cuno Amiet (mit weissem Kinnbart), hinten Sigismund Righini (mit wallendem Bart), rechts neben dem Uniformierten: Hermann Haller, dritter von rechts: Oskar Reinhart

der Zwischenkriegszeit.⁴⁸ Die Wahl von Amiet erstaunt umso mehr, als die EKK seit Langem in der Kritik stand, Selbsternennungen von EKK-Mitgliedern vorzunehmen, und sie daher zwei Jahre zuvor beschlossen hatte, dass ihre Mitglieder sich nicht mehr an der Ausstellung in Venedig beteiligen durften.⁴⁹ Der Entscheid hielt die Kommission jedoch nicht davon ab, ausser Amiet auch Abraham Hermanjat und Hermann Hubacher wenige Jahre nach ihrer Mitgliedschaft in der EKK an die Biennale einzuladen.⁵⁰

An der 19. Biennale von 1934 – der Hitler und Mussolini gemeinsam einen Besuch abstatteten – zeigte sich die politische Instrumentalisierung der europäischen bildenden Kunst. Hermann Lepel bemerkte dazu in einem Zeitungsartikel: «Die neue Sachlichkeit ist längst durch die neue Gefälligkeit ersetzt. [...] Das zeitgenössische Schaffen [scheint] von einer ausgesprochenen Abneigung gegen Experimente, von der Parole: zurück zur Naturbeobachtung, zurück zum guten Handwerk beherrscht zu

6 Rezension der 19. Biennale von Venedig, 1934, in der römischen Tageszeitung «La Tribuna», 14.7.1934, mit Abbildung einer der von Hermann Haller ausgestellten Plastiken *Egiziana*, Schweizerisches Bundesarchiv, Bern

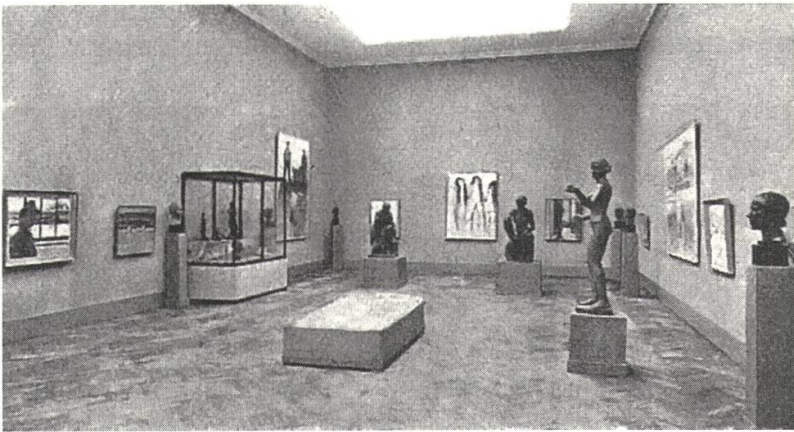


werden.»⁵¹ Auch der Schweizer Kunstkritiker Hans Graber äusserte sich gleichermaßen in Bezug auf die italienische Kunst: Der Neoklassizismus habe sich durchgesetzt – meist auch inklusive politischer und faschistischer Themen.⁵² Davon war im Schweizer Pavillon noch wenig zu spüren. Die Eidgenossen enthielten sich mit dem international renommierten Duo Amiet und Haller einer nationalistischen Positionierung, wie sie dem Zeitgeist entsprochen hätte.

Die Doktrin der Geistigen Landesverteidigung an der faschistischen «Biennale di Venezia»

1936 waren nun die «jungen» Schweizer Künstler und Künstlerinnen an der Reihe.⁵³ In jenem Jahr veranschaulichten in der Schweiz zwei zeitgleiche Ausstellungen, die «XIX. Nationale» in Bern und die Schau «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik» des Zürcher Kunsthauses, den Graben zwischen der etablierten gegenständlichen Schweizer Kunst und der Avantgarde. Von dieser «Konfrontation»⁵⁴ war bei den «innovateurs» im Schweizer Pavillon in Venedig wenig zu spüren. Von den an der Avantgarde-Ausstellung Beteiligten war niemand eingeladen worden. Vielmehr waren 13 von den 17 Künstlern des Schweizer Beitrags auch an der «Nationalen» vertreten. Die Stossrichtung war klar und widerspiegelte die «nationale Erneuerung» mit ihren kulturellen Tendenzen, die Mitte der 1930er Jahre im Nationalstil der Geistigen Landesverteidigung gipfelten. Die ausgestellten Werke im Schweizer Pavillon zeigten eine idyllische Schweiz ohne alle Spuren der Industrialisierung und Verstädterung. Dabei wurde aber noch auf die klaren neoklassizistischen Anleihen verzichtet, wie sie viele der übrigen Nationen bereits präsentierten.

1936 gibt der neu eingesetzte Botschafter in Rom, Paul Ruegger, in einem Schreiben erstmals seiner Besorgnis über die politischen Entwicklungen Ausdruck; er befürchtet aufgrund der xenophoben Elemente des Parteiprogramms der italienischen Faschisten eine potenzielle Bedrohung für die Schweizer Kolonie in Venedig.⁵⁵ Dennoch fand er sich zur Eröffnung der Biennale in Venedig ein, zusammen mit dem Sekretär des Eidgenössische Departementes des Innern (EDI), Fritz Vital, dem Präsidenten der EKK, Daniel Baud-Bovy, und Augusto Giacometti, der als Verantwortlicher für die Gestaltung der Ausstellung im Schweizer Pavillon den Vizepräsidenten der EKK, Sigismund Righini, vertrat. Pikant ist dabei, dass die Biennale an demselben Wochenende eröffnet wurde wie die Triennale in Mailand, wo der 28-jährige Bauhaus-Schüler Max Bill, seit 1932 Mitglied der Pariser Avantgardegruppe «Abstraction – Création», die Schweizer Abteilung gestaltet und Hans Erni, der wenige Jahre später in Luzern die folgenreiche Ausstellung «These, Antithese,



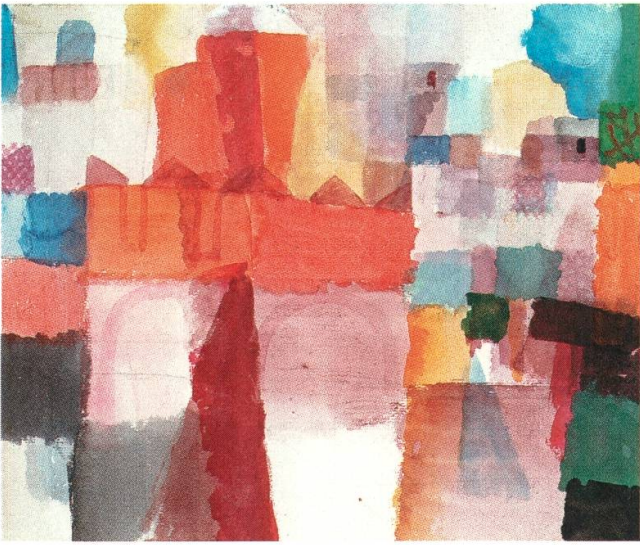
- 7 Ansicht des Schweizer Pavillons 1938 mit Gemälden von Hans Berger und Victor Surbek sowie Plastiken von Hermann Hubacher
- 8 Eröffnung des Schweizer Pavillons an der 21. Biennale von Venedig 1938. Von links: Antonio Maraini, Generalsekretär der Biennale; der Bildhauer Hermann Hubacher; der Herzog von Genua, Vertreter des italienischen Königs; Senator Federzoni, Präsident der Akademie von Italien; Augusto Giacometti, Mitglied der EKK und Verantwortlicher für die Gestaltung der Ausstellung sowie Dr. Paul Ruegger, Botschafter der Schweiz in Rom; im Hintergrund Hans Bergers Gemälde *Bauer* (1922)

Synthese» organisieren sollte, ein Wandgemälde ausgeführt hatte.⁵⁶ Der Departementssekretär Vital, der von Bern anreiste, musste sich also entscheiden – und verpasste die Vernissage der Mailänder Triennale. Dies widerspiegelt die kunstpolitische Haltung des Bundesrats und der EKK, die beide die etablierte Kunst der Avantgarde vorzogen.

Zwei Jahre später, 1938, nahm die Eidgenossenschaft die Einladung zur Biennale wiederum an. Der Schweizer Pavillon befand sich nun in der profaschistischen Nachbarschaft von Jugoslawien, Polen, Rumänien und Griechenland.⁵⁷ Für die Schweizer Beteiligung wurden die Maler Hans Berger und Victor Surbek sowie der Bildhauer Hermann Hubacher ausgewählt (Abb. 7, 8).⁵⁸ Hubacher gewann mit dem Mussolini-Preis den wichtigsten der neuen «Gran Premi»⁵⁹, die bis 1968 verliehen und 1986 mit der Auszeichnung des Goldenen Löwen («Leone d'Oro») erneut eingeführt wurden.⁶⁰

Die neutrale Schweiz als internationales Aushängeschild und die Intensivierung des bilateralen Kunstaustauschs

Im Kriegsjahr 1940 zeigte sich ein stark verändertes Bild der ehemals internationalen Kunstbiennale in Venedig: Frankreich, Grossbritannien, Dänemark, Österreich, Polen und die Sowjetunion enthielten sich einer Teilnahme und die USA verzichtete



9 Louis Moilliet (1880–1962), *Häuser in Fez, Marokko*, 1921, Aquarell, 23,3 × 27,7 cm, Privatbesitz, 22. Biennale von Venedig, 1940

kurz vor der Eröffnung auf ihre Beteiligung.⁶¹ Vier der verbliebenen elf Nationen gehörten dem faschistischen Lager an,⁶² mit Spanien, Griechenland und Jugoslawien waren drei Diktaturen an der Biennale vertreten und zwei weitere Länder, Belgien und die Niederlande, von Deutschland besetzt. Entgegen der problematischen politischen und militärischen Lage hielt die Schweiz an ihrer Beteiligung an der Biennale fest. Sie fungierte in ihrer politischen Neutralität als Vertreterin der «freien Welt» und verlieh dadurch dem venezianischen Kunstereignis einen «internationalen Glanz»,⁶³ wofür sich der Präsident der Biennale, Giuseppe Volpi di Misurata, auch persönlich bedankte.

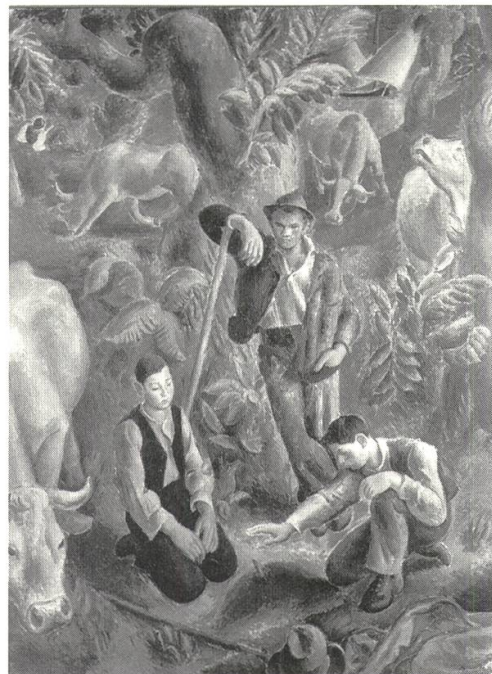
Die (kunst-)politischen Beziehungen zu Italien wurden intensiv gepflegt. Nach der Verleihung der Ehrendoktorwürde an Benito Mussolini durch die Universität Lausanne im Jahr 1937 fanden 1938 in der Kunsthalle Bern wie auch wieder 1940 im Kunsthaus Zürich zwei Ausstellungen zeitgenössischer italienischer Kunst statt.⁶⁴ Letztere umfasste eine Auswahl der bereits in demselben Jahr an der Biennale 1940 präsentierten italienischen Künstler, die zumeist Motive des nationalen Lebens in klassizistisch idealisierender Art darstellten.⁶⁵ Die politische Relevanz, die der Ausstellung beigemessen wurde, zeigt sich in der Anwesenheit der Bundesräte Etter und Celio bei den Eröffnungsfeierlichkeiten, anlässlich deren den Vertretern Italiens der Dank der Schweizer Kunstkreise für die wohlwollende Berücksichtigung der Schweiz bei der Biennale ausgesprochen wurde.⁶⁶

Die EKK beschloss unter der Führung des neuen Präsidenten Augusto Giacometti, für die Künstlerbeteiligung an der 22. Biennale 1940 einen Westschweizer Bildhauer und einen Maler aus der Deutschschweiz sowie einen Grafiker auszuwählen.⁶⁷ In einem Kompromiss fiel die Wahl auf den Genfer Maler Alexandre Blanchet und den Zürcher Bildhauer Karl Geiser. Die Teilnahme von Geiser wurde jedoch mit der Auflage verbunden, dass seine beiden grossen bronzenen Figurengruppen vor dem städtischen Gymnasium in Bern, an denen er von 1928 bis 1938 gearbeitet hatte, nach Venedig transportiert würden.⁶⁸ Diese Forderung wurde vonseiten des Gymnasiums abgelehnt, da die Verantwortlichen die Plastiken, auf deren Fertigstellung sie zehn Jahre hatten warten müssen, wohl nicht schon nach

zwei Jahren wieder weggeben wollten. Für Geiser rückte daraufhin der Basler Bildhauer Jakob Probst nach. Hingegen erstaunt die Entscheidung, anstelle eines Grafikers den Aquarellisten Louis Moilliet zu verpflichten. Die moderat abstrakten Landschaftsaquarelle des Künstlers, der gemeinsam mit Macke und Klee auf der Tunisreise war und sich am Orphismus von Delaunay orientierte, wie das Werk *Häuser in Fez, Marokko* (Abb. 9) von 1921 zeigt, lassen auf eine feine Hinwendung der EKK zur Abstraktion schliessen. Dass die Wahl von Moilliet auf Augusto Giacometti, den neuen Präsidenten der EKK und früheren Avantgardisten der Abstraktion, zurückzuführen ist, kann nur vermutet werden.⁶⁹

Die «offene Stadt» Venedig unter Bombardement – Die Kultur am Gängelband der Wirtschaft

Nach Mussolinis Kriegserklärung an Frankreich und Grossbritannien vom 10. Juni 1940 wurde die Stadt Venedig während mehrerer Tage bombardiert.⁷⁰ In einem Schreiben an das Eidgenössische Departement des Innern (EDI) ersuchte der Winterthurer Sammler Oskar Reinhart um Sicherheitsabklärungen für die Werke, die im Schweizer Pavillon an der Biennale ausgestellt waren. Reinhart sass bis 1938 selbst in der EKK und er hatte im Frühling des gleichen Jahres das Werk *Weinernte im Wallis* von Alexandre Blanchet aus dem Winterthurer Kunstverein als Leihgabe an die Biennale entsandt. Zudem forderte er, da die politische Situation in Italien «durchaus ungeklärt» sei, die sofortige Repatriierung der gesamten Werkgruppe, wenn der kriegerische Ernstfall eintreten sollte.⁷¹ Auch der Maler selbst und Georg Schmidt, der Direktor der öffentlichen Kunstsammlung Basel, äusserten Bedenken in Bezug auf die Sicherheit. Letzterer verlangte die vorzeitige Rücksendung von Blanchets Gemälde *Die Hirten* (Abb. 10).⁷² Die drei Schreiben führten zu einem diplomatischen Vorstoss von Bundesbern in Venedig, wobei der schweizerische Konsul Imhof von der Biennale-Leitung die Antwort bekam, dass keine Schliessung der Biennale 1940 vorgesehen sei, da ausschliesslich militärische Ziele angegriffen würden und Venedig als «offene Stadt» gelte.⁷³ Im August nahm sich Bundesrat Etter höchstpersönlich der aus heutiger Sicht begründeten Sorgen von Reinhart, Schmidt und



10 Alexandre Blanchet (1882–1961), *Die Hirten*, 1922, Öl auf Leinwand, 281 × 211,5 cm, Kunstmuseum Basel, 22. Biennale von Venedig, 1940



11 Karl Walser (1877–1943), *Hirtenvolk II*, 1939, Feigenmilch auf Holz, 246 × 475 cm, Museum Oskar Reinhart, Winterthur, 23. Biennale von Venedig, 1942

Blanchet an. Er hielt in einem Brief fest, dass das Rückzugsgesuch sowohl von der EKK als auch vom Gesandten in Venedig abgelehnt werde, da «ein bezügliches Gesuch auch aus *politischen* Gründen an Italien, das sich gegenüber der Schweiz sehr entgegenkommend zeigt, unmöglich gestellt werden dürfe.»⁷⁴ Man war sich der kritischen kriegerischen Lage in Italien bewusst, wollte jedoch nicht durch eine Aufkündigung der Biennale-Teilnahme die guten wirtschaftlichen und politischen Beziehungen zu Italien gefährden. Denn in der Zwischenkriegszeit war die Schweiz bis 1938 in wirtschaftlicher Hinsicht nach Deutschland, den USA und Grossbritannien zum viertgrössten Handelspartner von Italien aufgestiegen.⁷⁵ Weitaus grössere Bedeutung hatte für die Schweiz aber der Umstand, dass nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs im September 1939 die Nahrungsmittelsicherheit und die Produktion der schweizerischen (Waffen-)Industrie von den Rohstofflieferungen aus Italien abhängig waren.⁷⁶ Einen Abbruch dieser zentralen Beziehungen zum südlichen Nachbarn wollte man unter keinen Umständen riskieren. Obwohl die Begrifflichkeit bereits früher in ökonomischen Belangen verwendet worden war, begann man in der Schweiz spätestens ab 1941 vermehrt von der «Coopération italo-suisse»⁷⁷ zu sprechen und unterstrich damit die zentrale Rolle der schweizerischen Handelsbeziehungen zu Italien.

Die letzte Biennale während des Zweiten Weltkriegs eröffnete unter der faschistischen Parole: «Italien bekräftigt seine zivilisatorische Mission».⁷⁸ Die Schweiz und Schweden waren nunmehr die einzigen beiden «internationalen» Vertretungen.⁷⁹ Alle grossen Nationen fehlten – und in einer unmissverständlichen Geste wurden die früheren Pavillons von Grossbritannien, Frankreich und den Vereinigten Staaten zu den «Padiglioni delle forze armate» umfunktioniert und für Ausstellungen des



12, 13 Zwei Ansichten der Ausstellung von Karl Walser, Max Hunziker und Otto Charles Bänninger im ersten Schweizer Pavillon an der 23. Biennale von Venedig, 1942

Kriegsministeriums – zur Armee, zur Flugwaffe und zur Marine – verwendet.⁸⁰ Die Schweiz wählte für ihre Beteiligung drei Künstler aus. Nachdem zwei Jahre zuvor Repräsentanten aus der Romandie berücksichtigt worden waren, sollten nun wieder Deutschschweizer zum Zug kommen. Der Präsident der EKK, Augusto Giacometti, unterbreitete der Kommission die Künstlervorschläge und die Wahl fiel auf den Maler Max Hunziker, der für den verhinderten René Auberjonois⁸¹ einsprang, den Zürcher Karl Walser und auf den ebenfalls aus der Zwinglistadt stammenden Bildhauer Otto Charles Bänninger, der den «Duce-Preis», die höchste Auszeichnung an der Biennale, gewann.

Wie Peter Meyer feststellte, war die Werkauswahl für den Schweizer Pavillon auf eine «grossdekorative Wirkung»⁸² hin angelegt. Der neoklassizistische Stil war wegen des Wandmalers Karl Walser vorherrschend (Abb. 11). Seine Werke mit Figuren, die in einem zeitlosen Arkadien verweilen und statuenhaft in weiter Landschaft stehen, vermitteln einen Monumentalismus, der im politischen Kontext jener Jahre nicht unproblematisch anmutet, der sich aber sehr gut in den Reigen der profaschistischen Ausstellungen in den übrigen Nationalpavillons eingliederte (Abb. 12, 13).

Auch 1944 sollte wieder eine Biennale durchgeführt werden. Die Schweiz hätte wiederum teilgenommen, wenn nicht vom Präfekten der Provinz Venedig der Wunsch geäussert worden wäre, «es möchten sämtliche Pavillons der Kunstausstellung für die *Einlagerung von Futtermitteln* zur Verfügung gestellt werden».⁸³ Damit hatte die Realität des Krieges nun auch die Kunstbiennale eingeholt.

- * 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.
- * Dokumente aus dem Schweizerischen Bundesarchiv, Bern, sind unter der Abkürzung CH-BAR mit Bestandes-, Akzessions- und Behältnisnummer, dem Aktenzeichen, gegebenenfalls einem Dossiertitel und dem Zeitraum verzeichnet.
- 1 Vgl. Hubert Locher, «Stilgeschichte und die Frage der «nationalen Konstante»», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 53 (1996), S. 285–294.
 - 2 Schweizer Künstlerinnen wurden von der offiziellen Schweiz bereits früh – wenn auch nur bei Gruppenausstellungen – für die Biennale verpflichtet. Die ersten beiden Biennale-Beteiligungen der Schweiz bestritten 1920 Martha Stettler sowie 1926 Margrit Wermuth und Alice Bailly. Bei der Ausstellung der «innovateurs», der jungen Kunstschaffenden, 1936 im Schweizer Pavillon wurde mit Marguerite Frey-Surbek eine weitere Künstlerin nach Venedig entsandt. Daraufhin dauerte es jedoch lange zwanzig Jahre, bis mit Sophie Taeuber-Arp bei der Ausstellung «Sculptura non figurativa», die der Rehabilitierung der Schweizer Avantgarde der Zwischenkriegsjahre gewidmet war, wieder eine Frau an die Biennale eingeladen worden ist (vgl. in dieser Publikation den Beitrag von Franz Müller).
 - 3 Sibylle Omlin, *Kunst aus der Schweiz. Kunstschaffen und Kunstsystem im 19. und 20. Jahrhundert*, Zürich: Pro Helvetia, 2000, S. 81.
 - 4 *Canto d'amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935*, hrsg. von Gottfried Boehm et al., Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, 27.4.–11.8.1996, S. 16.
 - 5 Paul Nizon, *Diskurs in der Enge. Aufsätze zur Schweizer Kunst*, Bern: Kandelaber, 1970, S. 122.
 - 6 Hans-Jörg Heusser, «Der Surrealismus und die Schweiz der dreissiger Jahre», in: *Neue Sachlichkeit und Surrealismus in der Schweiz 1915–1940*, hrsg. von Rudolf Koella, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur, 17.9.–11.11.1979, S. 79–90, hier S. 79.
 - 7 Ebd., S. 80–81.
 - 8 Vgl. Beat Wismer, «Welche Kunst fördert der Bund durch Ankäufe?», in: *Der Bund fördert. Der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes*, hrsg. vom Bundesamt für Kulturpflege, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus Aarau, 1.10.–13.11.1988, Baden: Lars Müller, 1988, S. 213–221.
 - 9 Äusserung von Edoardo Berta in P 133/31.1.–2.2.1929, S. 3, zit. nach: Philip Ursprung, «Die Schweiz und die Kunstbiennale Venedig», in: *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft im Auftrag der Jubiläumsstiftung der Credit Suisse, Bern/Zürich: Benteli, 2006, S. 157–163, hier S. 158.
 - 10 Ebd., S. 163, Anm. 11.
 - 11 Folgende Nationen verfügten bis 1932 über einen eigenen Pavillon: Belgien (1907), Bayern/Deutschland, Ungarn und England (1909), Frankreich und die Niederlande (1912), Russland (1914), Tschechoslowakei (1926), USA (1930), Dänemark, Polen und die Schweiz (1932).
 - 12 Peter J. Schneemann, «Die Biennale von Venedig. Nationale Präsentation und internationaler Anspruch», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 53 (1996), S. 313–322, hier S. 317.
 - 13 Ebd.
 - 14 Vgl. Enzo Di Martino, *The history of the Venice Biennale, 1895–2005. Visual arts, architecture, cinema, dance, music, theatre*, Venedig: Papiro Arte, 2005, S. 31–35.
 - 15 Schneemann 1996 (wie Anm. 12), S. 313.
 - 16 Vgl. Robert Fleck, *Die Biennale von Venedig. Ein Geschichte des 20. Jahrhunderts* (Fundus-Bücher, 177), Hamburg: Philo Fine Arts, 2009, S. 94–95.
 - 17 Die Erstellung und Einrichtung des Schweizer Pavillons kostete 55 000 Franken, wovon die Gleyre-Stiftung 30 000 Franken bezahlte und der Rest zu Lasten des Kunstkredits ging (vgl. P 139/21.12.1931, S. 4). Der Bau des Pavillons nach Plänen des venezianischen Architekten Brenno Del Giudice wurde aus Bundesmitteln finanziert. Dagegen blieb der

- Grund, auf dem er stand, Staatseigentum von Italien und wurde der Eidgenossenschaft nur mietweise überlassen, vgl. Brief des Eidgenössischen Departements des Innern (EDI) an den Schweizer Konsul in Venedig, Herrn F. Imhof, vom 20. Nov. 1931. Der Terrainmietvertrag wurde für alle Länder einheitlich ausgestellt. In der Folge kam es zu einer starken Verzögerung der Vertragsausstellung, weshalb der Mietvertrag für die Schweiz noch im Februar 1933 nicht unterzeichnet war (vgl. Brief des Schweizer Konsuls Imhof an den Bundesrat des EDI vom 13. Febr. 1933), beide Briefe in: CH-BAR, E2200.26, 1000/412, Bd. 6, Az. VIII.B., «Internationale Kunstausstellung Biennale Venedig. Schweizerbeteiligung und Eröffnung der XVIII. Biennale in Venedig», 1931–1933.
- 18 Fleck 2009 (wie Anm. 16), S. 109.
- 19 Vgl. Brief des Direktors der Finanzdelegation der eidgenössischen Räte H. Dietschi vom 16.9.1932, in: CH-BAR, E2001C, 1000/1534, Bd. 127, Az. B.66.247., «Exposition Biennale Internationale d'Art à Venise: 1936», 1935–1936.
- 20 Lucienne Florentin, «L'art suisse à Venise», in: *La Suisse*, 23.8.1932, in: CH-BAR, E3001A, 1000/726, Bd. 29, Az. 10.1.18, «Zeitungsausschnitte», 1932.
- 21 Vgl. P 139/21.12.1931, S. 4–5.
- 22 Ursprung 2006 (wie Anm. 9), S. 159.
- 23 Marguerite und Cäsar Menz-Vonder Mühl, «Zwischen Kommerz, Kompromiss und Kunstvorstellung», in: Aarau 1988 (wie Anm. 8), S. 53–63, hier S. 56–57.
- 24 Vgl. N. N., «Die Internationale Kunstausstellung in Venedig, III», Berichterstattung in der Schweizer Presse, 1932, in: CH-BAR, E3001A, 1000/726, Bd. 29, Az. 10.1.18 (wie Anm. 20).
- 25 Bereits an der Nationalen 1931 ausgestellt waren Nr. 773, «Jeune fille, stelle de jardin», Bronze von Angst; Nr. 831, «Büste Leny Marenbach», engl. Zement von Hubacher; Nr. 372, «Sonnenblumen» von Kündig; Nr. 881 oder 884, «Weibl. Büste», Bronze, und Nr. 883, «Maske» von Probst, die allesamt an der Biennale 1932 wieder präsentiert wurden.
- 26 Menz-Vonder Mühl 1988 (wie Anm. 23), S. 58.
- 27 Vgl. N. N., «Eröffnung der Biennale», Berichterstattung in der Schweizer Presse, 1932, in: CH-BAR, E2200.26, 1000/412, Bd. 6, Az. VIII.B. (wie Anm. 17).
- 28 Ebd.
- 29 N. N. «Von einer Reise nach Venedig, III. Kaffee und Kunst», Berichterstattung in der Schweizer Presse, 1932, in: CH-BAR, E2200.26, 1000/412, Bd. 6, Az. VIII.B. (wie Anm. 17).
- 30 Vgl. Menz-Vonder Mühl 1988 (wie Anm. 23), S. 56–57.
- 31 Folgende Personen waren sowohl in den 1910er und 1920er als auch in den 1930er Jahren Mitglied der EKK: Cuno Amiet (1911–1916 und 1931–1933), Eduard Zimmermann (1912–1916 und 1930–1936), Edoardo Berta (1912–1916, 1920–1924 und 1928–1931), Albert Carl Angst (1916–1919 und 1927–1931), Sigismund Righini (1916–1919 und 1922–1939) und Giovanni Giacometti (1918–1922 und 1931–1933), vgl. Urs Staub, «100 Jahre Kunstförderung des Bundes 1888–1988. Eine Synopsis», in: Aarau 1988 (wie Anm. 8), S. 178–212.
- 32 Die GSMB war bis 1972 nur Männern vorbehalten. Die Frauen gründeten daher 50 Jahre nach der Gründung der «Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer» (GSMB) 1907 die «Gesellschaft Schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen» (GSMBK).
- 33 Zur Kunstpflege des Bundes vgl. den historischen Überblick von Brigit Blass, «Kunstszene Schweiz 1936», in: *1936 – eine Konfrontation*, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthau Aarau, 13.9.–18.10.1981, S. 50–54. Seit 1920 entschied die EKK ohne direkte Mitwirkung des Vorstehers des EDI – obwohl dieser und in letzter Instanz der Bundesrat ihre Entscheide absegnen mussten – über den Kunstkredit, aus dem sowohl die Nationalen Kunstausstellungen, Wettbewerbsveranstaltungen, Stipendien und Ankäufe als auch die Ausstellungen im Ausland (Biennalen, Triennalen usw.) finanziert wurden.
- 34 Sigismund Righini kuratierte sechsmal die «Nationale» und 1926, 1932 sowie 1934 die Biennale von Venedig, siehe Rudolf Koella, *Sigismund Righini. Maler, Zeichner, Kunstpolitiker*, Zürich: Offizin, 1993, S. 120.

- 35 Lisbeth Marfurt-Elmiger, «Kunstverein und Künstlergesellschaften. Kunstförderungspraxis im Ausstellungswesen zur Zeit der Nationalen», in: Aarau 1988 (wie Anm. 8), S. 25–39, hier S. 36.
- 36 Vgl. Peter Kraut, «Für eine gerechte Überwachung ist gesorgt». *Die Eidgenössische Kunstkommission und die Einfuhrbeschränkungen für Kunstwerke in der Zwischenkriegszeit*, Lizentiatsarbeit, Universität Bern, 1991, S. 40–71. Die Einfuhrbeschränkung war vom 1.5.1935–9.2.1954 in Kraft.
- 37 Heusser 1979 (wie Anm. 6), S. 79.
- 38 Cuno Amiet, Augusto Giacometti, Hermann Haller, Hermann Hubacher, Maurice Barraud, Abraham Hermanjat, Albert Carl Angst waren an der 12. Biennale 1920 und Karl Hügin, Ernst Morgenthaler, Victor Surbek, Hermann Haller, Paul Bodmer, Karl Hosch an der 15. Biennale 1926 beteiligt gewesen. Auch im Kriegsjahr 1940 wurden zwei Künstler nach Venedig entsandt, die bereits 1926 (Alexandre Blanchet) und 1932 (Jakob Probst) an der Biennale vertreten gewesen waren.
- 39 Matthias Vogel, ««Geächtet – Geachtet»: Zur Dialektik von Ablehnung und Anerkennung im Kunstbetrieb», in: *Kunstschaffen 2006* (wie Anm. 9), S. 281–291, hier S. 282–283.
- 40 Ebd.
- 41 N. N., «Kleine Chronik», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 854, 13.5.1934, in: CH-BAR, E2001C, 1000/1534, Bd. 127, Az. B.66.247. (wie Anm. 19).
- 42 Vgl. N. N., «Eröffnung der Kunstausstellung in Venedig», in: *Der Bund*, Nr. 218, 14.5.1934, in: CH-BAR, E2001C, 1000/1534, Bd. 127, Az. B.66.247. (wie Anm. 19).
- 43 Haller gewann 1934 als Krönung seiner vierten Beteiligung an der Biennale eine der zwei Medaillen der Florentiner Accademia delle Belle Arti. Die andere war explizit einem italienischen Künstler vorbehalten.
- 44 Vgl. Protokoll der Bundesratssitzung vom 4.4.1934, in: CH-BAR, E2001C, 1000/1534, Bd. 127, Az. B.66.247. (wie Anm. 19).
- 45 Die Ausstellung «L'art suisse contemporain depuis Hodler (peinture et sculpture)» fand mit Unterstützung des Bundes vom 1.2. bis zum 1.3.1934 im Musée du Jeu de Paume in Paris statt; beteiligt waren 47 Maler und 11 Bildhauer.
- 46 Hans A. Lüthy/Hans-Jörg Heusser, *Kunst in der Schweiz, 1890–1980*, Zürich: Orell Füssli, 1983, S. 86.
- 47 Vgl. N. N. 1932 (wie Anm. 24).
- 48 Vgl. P 142/20.–21.11.1933, S. 5–6.
- 49 Vgl. P 139/21.12.1931, S. 4.
- 50 Abraham Hermanjat (1922–1926 EKK-Mitglied und 1932 Biennale-Teilnahme), Hermann Hubacher (1926–1930 EKK-Mitglied und 1932 sowie 1938 Biennale-Teilnahme), Cuno Amiet (1911–1916, 1931–1933 EKK-Mitglied und 1934 Biennale-Teilnahme).
- 51 Hermann Lepel, «Eindrücke von der Biennale in Venedig», in: *National Zeitung*, 4.9.1934, in: CH-BAR, E3001A, 1000/726, Bd. 29, Az. 10.1.18, «Venedig. Presseberichte», 1934.
- 52 Vgl. Hans Graber, «Die XIX. Internationale Kunstausstellung in Venedig», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 31.8.1934, in: CH-BAR, E3001A, 1000/726, Bd. 29, Az. 10.1.18 (wie Anm. 51).
- 53 Das Durchschnittsalter der «jungen» Schweizer Kunstschaaffenden betrug 38 Jahre. Dies ist im Verhältnis zu den übrigen Biennale-Beteiligungen zwischen 1932 und 1942 ausserordentlich tief.
- 54 Der Begriff nimmt Bezug auf die Schau «1936 – eine Konfrontation» (Aarau 1981, wie Anm. 33), an der die beiden gegensätzlichen Ausstellungen verglichen wurden.
- 55 Vgl. Brief von Paul Ruegger, Gesandter in Rom, an Giuseppe Motta, Bundesrat des politischen Departements, vom 19.5.1936, in: CH-BAR, E2001C, 1000/1534, Bd. 127, Az. B.66.247. (wie Anm. 19).
- 56 Franz Müller, «Ausgrenzung und Vereinnahmung», in: *Kunst + Architektur in der Schweiz* 3 (2006), S. 11.
- 57 Vgl. Fleck 2009 (wie Anm. 16), S. 108–110.
- 58 Für die Ausstellung im Schweizer Pavillon steuerten der Maler Hans Berger 23 Werke, der Bildhauer Hermann Hubacher 33 Skulpturen und Victor Surbek als Grafiker 10 grosse Zeichnungen bei.
- 59 Die «Gran Premi» bestanden aus sechs Preisen, die von einer internationalen Jury

- zuerkannt wurden: 25 000 Lire für je einen ausländischen Maler und Bildhauer, gestiftet vom Ministerpräsidenten der italienischen Regierung, diese Preise wurden auch als «Mussolini-Preis» oder «Duce-Preis» bezeichnet; 25 000 Lire für je einen italienischen Maler und Bildhauer, gestiftet von der Gemeinde Venedig; 5000 Lire für je einen ausländischen und italienischen Grafiker, gestiftet vom Präsidenten der Biennale, siehe *XXI^a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1938*, Ausst.-Kat. [La Biennale di Venezia, 21], 1.6.–30.9.1938, Venedig: Ferrari, 1938, S. 9.
- 60 Vgl. Di Martino 2005 (wie Anm. 14), S. 33–35.
- 61 Ebd., S. 35.
- 62 Dazu zählten 1940 Deutschland, Ungarn, Rumänien und die ehemalige Tschechoslowakei als Protektorat Böhmen und Mähren.
- 63 Matthias Zucchi, «Faschismus, Krieg und Kunst», in: *kritische berichte* 31 (2003), S. 23; vgl. den Bericht von Botschafter Paul Ruegger an das Politische Departement in Bern vom 17.6.1940, in: CH-BAR, E2001D, 1968/74, Bd. 40, Az. B.66.21.9, «Exposition biennale internationale des beaux-arts à Venise, 1940/1941/1942», 1940–1944.
- 64 *Ausstellung der modernen italienischen Kunst*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, Okt. 1938, Rom: Società Editrice di Novissima, 1938, und *Mostra di pittori e scultori italiani contemporanei*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Nov. – Dez. 1940.
- 65 eb., «Italienische Kunst in Zürich», in: *Das Werk* 27 (1940), Heft 11, S. XII, XIV.
- 66 Ebd.
- 67 Vgl. P 157/23. und 25.10.1939, S. 6.
- 68 Vgl. P 158/27.11.1939, S. 2.
- 69 Augusto Giacometti gehörte in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu den Schweizer «Pionieren der abstrakten Malerei». Ein Jahrzehnt später gelang ihm mit seinen zumeist «unproblematischen» farbenprächtigen Bildern aber der Wandel zum Vertreter der offiziellen Schweizer Kunst. Giacometti war ab 1934 Mitglied der EKK und wirkte 1939–1947 als deren Präsident. In dieser Funktion war er von 1936 bis 1942 für die Gestaltung der Ausstellung im Schweizer Pavillon verantwortlich, vgl. Beat Stutzer, «[Zeitlinien] 1914–1945», in: *Kunstschaffen* 2006 (wie Anm. 9), S. 68.
- 70 Vgl. Bericht von Paul Ruegger, Gesandter in Rom, vom 17. Juni 1940, in: CH-BAR, E2001D, 1968/74, Bd. 40, Az. B.66.21.9 (wie Anm. 63).
- 71 Brief vom 9. Mai 1940, in: CH-BAR, E2001D, 1968/74, Bd. 40, Az. B.66.21.9 (wie Anm. 63).
- 72 Vgl. P 161/8.8.1940, S. 10.
- 73 Vgl. Brief von Konsul Imhof an das Sekretariat des EDI vom 19. Juni 1940, in: CH-BAR, E2001D, 1968/74, Bd. 40, Az. B.66.21.9 (wie Anm. 63).
- 74 Brief von Bundesrat Etter (EDI) an Georg Schmidt vom 16. Aug. 1940, der Bezug nimmt auf P 161/8.8.1940, S. 10, in: CH-BAR, E3001A, 1000/728, Bd. 42, Az. 10.1.18, «Biennale Venedig 1940», 1934–1942.
- 75 1938 importierte Italien bereits sieben Prozent des gesamten Exportvolumens der Schweiz und 1941 dreizehn Prozent. Damit wurde Italien nach Deutschland zum wichtigsten Importeur von schweizerischen Industrieprodukten wie Waffen, Maschinen, Fahrzeugen, Aluminium, pharmazeutischen und chemischen Produkten sowie Uhren, siehe Dario Gerardi, *La Suisse et l'Italie, 1923–1950. Commerce, finance et réseaux*, Neuenburg: Editions Alphil, 2007, S. 35–40.
- 76 Ebd.
- 77 Brief vom Chef der Abteilung für Auswärtiges, P. Bonne, an den Bundesrat des EDI vom 2. Aug. 1940, in: CH-BAR, E2001D, 1968/74, Bd. 40, Az. B.66.21.9 (wie Anm. 63).
- 78 Zucchi 2003 (wie Anm. 63), S. 26.
- 79 Biennale-Teilnahmen 1942: Bulgarien, Dänemark, Deutschland, Finnland, Japan, Kroatien, das Protektorat Böhmen und Mähren, Rumänien, Schweden, Schweiz, Spanien und Ungarn.
- 80 Italien standen sechs Pavillons zur Verfügung: 1. Esercito, 2. Marina, 3. Aeronautica, 4. Concorso Italia Fascista, 5. Futurismo und der bisherige 6. Arti decorative – Venezia, vgl. *XXIII^a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1942*, Ausst.-Kat. [La Biennale di

- Venezia, 23], 21.6.–20.9.1942, Venedig: Ferrari, 1942, S. 161–262, und Jan Andreas May, *La Biennale di Venezia. Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895–1948* (Studi. Schriftenreihe des deutschen Studienzentrums in Venedig, N. F., 2), Berlin: Akademie-Verlag, 2009, S. 194–202.
- 81 Weder in den EKK-Protokollen noch in der Korrespondenz der Kommissionsmitglieder und den Publikationen über den Künstler selbst waren Quellen zu finden, die eine klare Erklärung geboten hätten, warum René Auberjonois nicht an der Biennale teilnehmen konnte. Bekannt ist, dass der Künstler im November seine grosse Ausstellung «René Auberjonois, Germaine Richier», die vom 28.11. bis am 31.12.1942 im Kunstmuseum Winterthur stattfand, einrichtete. Dies ist jedoch keine hinreichende Erklärung, da die Biennale bereits zwei Monate vor der Ausstellung in Winterthur, am 20. Sept., geschlossen wurde, vgl. Hugo Wagner, *René Auberjonois. L'œuvre peint – Das gemalte Werk* (Catalogues raisonnés d'artistes suisses, 13), Zurich: Institut suisse pour l'étude de l'art/Denges-Lausanne: Editions du Verseau, 1987, S. 22.
- 82 p. m. [Peter Meyer], «Die Schweiz an der XXIII. Biennale in Venedig», in: *Das Werk* 29 (1942), Heft 8, S. XXII.
- 83 Brief vom EDI ans Schweizerische Konsulat in Venedig vom 30. Oktober 1944, in: CH-BAR, E2001D, 1968/74, Bd. 40, Az. B.66.21.9 (wie Anm. 63).