

Interview mit Anton Egloff (AE)

Das Interview fand am 21. Oktober 2011 im Atelier von Anton Egloff in Luzern statt. Die Fragen stellte Miriam Sturzenegger (MS). Transkription: Kathrin Borer.

Anton Egloff, geboren 1933, Künstler. Von 1964 bis 1990 war er Lehrer an der Schule für Gestaltung Luzern. Dort baute er die Abteilung Freie Kunst auf, die er bis 1990 leitete.

Miriam Sturzenegger: Zuerst einige Fragen zu deinem Werdegang und wie das später deine Tätigkeit beeinflusst hat. Du hast in den 1960er Jahren an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf studiert und dort danach als Assistent gearbeitet. Was hat dich damals dazu bewogen, dorthin zu gehen? Weshalb hast du diesen Ort für deine Ausbildung gewählt?

Anton Egloff: Ich war auf der Suche nach einem Kulturraum, der von den neuen industriellen Problemen und Umweltproblemen betroffen war. Da war das Ruhrgebiet in Europa der Ort, der am meisten von diesen Problemen berührt war und die grössten Fragestellungen hatte und da war die Kunstakademie Düsseldorf – Düsseldorf ist der Hauptort – der Platz für mich. Ich suchte eine Schule, die in einem komplexen Umfeld der Kultur, Industrie und Technik war.

MS: Auch die Auswirkungen des industriellen Zeitalters auf die Umwelt.

AE: Ja, das war für mich sehr, sehr wichtig. Und dann habe ich dort ganz interessante Leute getroffen und was an der Schule etwas ganz Wichtiges war, – Joseph Beuys war noch nicht dort, als ich nach Düsseldorf kam – war das Wahlprozedere für einen neuen Professor, und da war auch Beuys vorgeschlagen. Das war eine ganz spannende Situation, schon bei der Wahl. Es war ja eine Umbruchstimmung in den 1960er Jahren, denken wir an Pop Art, die hat sehr vieles verändert, auch im Denken, und in Düsseldorf war das sicher auch ein Einfluss gewesen – [die Akademie kam] zwar von der klassischen Ausbildung und Kunst her, das war noch dominant, aber es gab Einflüsse vom Pop, und diese Situation hat dann auch sehr stark die Wahl der Professoren beeinflusst. So kam dann Beuys und mit dieser Wahl war dann ein grosser Paradigmenwechsel in Bewegung gesetzt worden. Eine neue Sicht auf Welt. Und das war nicht nur der persönliche Kontakt zu Beuys, sondern die ganze Atmosphäre war sehr, sehr intensiv. Und von da habe ich sehr viel mitgenommen, und vielleicht das Hauptsächlichste, was ich gelernt habe [war], dass Kunst nichts, oder nichts mehr mit Stil zu tun hat, sondern dass das etwas Organisch-Lebendiges ist. Dass Kunst für mich ein Zellkörper war. Das ist das Wesentlichste, was ich da von der Schule und vom ganzen Raum mitgenommen habe.

MS: Das hat dann die ganze Schule und den Kulturraum dort auch so geprägt?

AE: Ja, das war eine gegenseitige Reibung.

MS: Das war auch nicht nur Beuys allein?

AE: Nein, das war nicht er allein, aber es gab dann eher parteiliche Situationen. Es gab Parteien, Gruppen, die waren für das [oder das], es gab ganz harte Diskussionen, bei einzelnen bis zu richtigen Zusammenbrüchen. Das ist die tragische Seite am Ganzen.

MS: War das auch die Frage, wo die Kunst jetzt weitergeht?

AE: Ja, wohin führt das alles? Wo sind da noch Werte? Ich ging lange Zeit nicht nach Griechenland, weil mein Professor war so begeistert von der alten hellenistischen Kultur, das ist eine grossartige Zeit. Aber da gab es jetzt 1960 nichts zu retten, sondern man musste sich auseinandersetzen. Da kamen Welten aufeinander und eine gewann dann, aber mit sehr vielen persönlichen Verlusten. Das habe ich alles mitgekriegt und das war sehr fruchtbar.

MS: Etwas heftiger als was in der Schweiz allenfalls an Diskussionen ausgetragen wurde?

AE: Ja, das sicher. Aber das sind vielleicht zur Schweiz zehn Jahre Unterschied.

MS: Aber du hast schon das Gefühl, dass dort gewisse Dinge etwas früher waren und in die Schweiz auch überschwappten?

AE: So kann man das nicht sagen ... Aber jetzt wird es schon sehr kompliziert. Das Überschwappen von solchen Bewegungen habe ich nicht so erlebt. Sondern [es entwickelte sich] an jedem Ort wieder ganz ursprünglich.

MS: Du bist dann 1963 nach Luzern zurückgekehrt?

AE: Erst mit einem Bein. Ich habe noch Aufträge gehabt, die ich durch die Akademie bekommen habe, und die habe ich noch fertig gemacht – mit Beuys zusammen. Da habe ich als Schüler noch einen Wettbewerb gewonnen, wo er in der Jury war und diese Sachen mussten noch fertig gebaut werden.

MS: War das eine Arbeit für den öffentlichen Raum?

AE: Ja, da habe ich einen Teil einer Gestaltung eines öffentlichen Platzes in einer neuen Siedlung gewonnen.

MS: War das auch typisch für diese Zeit, eine starke Auseinandersetzung mit öffentlichen Räumen im Zusammenhang mit einem umweltbezogenen Denken?

AE: Diese Diskussion war da, aber das hiess damals anders, das hiess „Integrierte Kunst“. Und das hat mich damals auch sehr begeistert, diese Art von Schaffen – für jemand anderen zu arbeiten, nicht nur für sich selbst, und doch einen intensiven Raum zu machen. Aber das Wort „integriert“, „Integrierte Kunst“ – das ging gar nicht, man konnte sich gar

nicht integrieren, man konnte sich entgegenstellen oder einen gewissen Antagonismus im positiven Sinn herstellen, aber nicht sich integrieren in ein Ganzes, das es gar nicht mehr gab.

MS: Mit dem Begriff „Integrierte Kunst“ könnte sich heute wohl niemand mehr anfreunden.

AE: Eben nicht, aber auch damals [war das schon problematisch]. Zuerst war da bei mir eine Begeisterung und nachher musste ich feststellen, dass das gar nicht geht. Man muss andere Wege suchen. Das habe ich auch schon in Düsseldorf gelernt.

MS: Gab es andere Personen ausser Beuys, die du besonders nennen möchtest, die wichtig waren für dich?

AE: Es sind nicht nur eine oder zwei Personen. Ich habe bei einem jungen Professor [*Professor M. Sieler*] studiert, und der hat mich sehr gefördert. Und er war der Gegenpol von Beuys, aber was ich bei ihm schätze, ist, dass er über alle Diskussionen hinweg doch seine Schülerinnen und Schüler zum Arbeiten gebracht hat, zum künstlerischen, bildhaften Denken und das geht ja nur über die Arbeit. Das ist seine Stärke gewesen. Beuys hat auch sehr, sehr leidenschaftlich, intensiv gearbeitet. Keine sogenannte Grosszügigkeit „Komme ich heute nicht, komme ich morgen“ oder so, er hatte eine enorme Arbeitsdisziplin – das ist wichtig – und Präsenz. Und das konnte ich bei beiden feststellen, und das ist das Gute. Und von der ganzen Kultur her – ich habe sehr viele Ausstellungen besucht, damals war in Europa – neben Zürich und Basel – Köln ein Museumszentrum. Da habe ich sehr viel profitiert, von Ausstellungen. Später habe ich dann mit meinen Schülern Exkursionen gemacht in dieses Gebiet.

MS: Du bist dann zurückgekommen. Wie hast du dann hier deine Karriere angefangen? Was waren die ersten Ausstellungen, die du machen konntest? Wie hast du in der Schweiz wieder Fuss gefasst?

AE: Das ging über das Lehramt, über den Lehrberuf an der Schule für Gestaltung.

MS: Du hast also sogleich zu unterrichten begonnen?

AE: Das war der Grund, weshalb ich überhaupt nach Luzern kam. Während der Akademiezeit hatte ich in Wettingen, meinem Heimatort und Ort meiner Jugendzeit, ein kleines Atelier. Das war also nicht in Luzern. Aber dann bekam ich die Anfrage für eine Stellvertretung, weil der Lehrer – mein Vorgänger, oder ich bin dann sein Nachfolger geworden – schwer erkrankte. Ich wurde angefragt für eine zweimonatige Stellvertretung im Fach Dreidimensionales Gestalten. Dieses Fach war an der Schule natürlich ein super Fach, weil es über verschiedene Abteilungen gelehrt und geübt wurde. Das gab eine wirkliche Breite und immer wieder [war ich] konfrontiert mit anderen Schülerinnen und Schülern. Ich habe dann da zugesagt und dann habe ich da angefangen zu arbeiten, mit gutem Erfolg. Aber da war ich immer noch Assistent [in Düsseldorf] und fuhr Woche für Woche [die Strecke]

Düsseldorf – Luzern. [Am] Mittwochmorgen früh um Viertel nach acht war ich da in Luzern und Freitagabends bin ich wieder weg. Ich habe drei Tage unterrichtet, das war damals Knochenarbeit, man war immer präsent. So ging das zwei Monate, aber mein Vorgänger erholte sich nie mehr richtig. Ich ging wieder nach Düsseldorf, und dann haben sie mich bearbeitet, ich soll doch hier bleiben. Mit der Müdigkeit [von der Reise] Düsseldorf – Luzern, das heisst zweimal [pro Woche] im Zug schlafen, was etwas mühsam war, da ist man vielleicht besser zu beklopfen. So bin ich dann später als Nachfolger gewählt worden, aber in einem demokratischen Prozess. Die Stelle wurde ausgeschrieben, und es gab da eine Opposition gegen mich ... So bin ich wieder nach Luzern gekommen. Ausstellungsgelegenheiten gab es praktisch nicht. Auf jeden Fall nicht für jüngere Kunst, sondern für Traditionelleres. Neu kam erst ein besserer Wind Ende 1960, anfangs 1970. Oder Mitte 1960 mit der Galerie Raeber, die hat eine grosse Bedeutung gehabt, auch für das Klima hier. Da hatte ich natürlich noch eine andere Vorstellung, da gab es überhaupt eine andere Vorstellung. Man hat nicht sofort nach Ausstellungen gesucht, sondern man hat zuerst mal einfach gearbeitet. Das war natürlich Kopf- und Handarbeit, und ich auf jeden Fall habe das Gefühl gehabt, dass die Arbeit, die ich mache, mir Kraft gibt und wahrscheinlich auch einen Schub für das Fortkommen. Das ist zum Teil eine Illusion gewesen, aber eine schöne [lacht].

MS Von irgendwo muss man ja immer die Kraft nehmen.

AE: Es war die eigene Arbeit, da hat man überhaupt keine Möglichkeiten gehabt. Grössere Veranstaltungen wie die Plastik-Ausstellungen [u.a. *Schweizer Plastikausstellung (Biel, 1966/70/80)*] waren da eine gute Gelegenheit, um mitzumachen, und das war natürlich ein enorm breites Spektrum, geprägt von Traditionen. Es ging da mehr darum, dass man einmal dabei war.

MS: Und dass man als junger Künstler auch mal in einem überregionalen Kontext dabei war, auch wenn da ältere Vorstellungen dabei sind.

AE: Ja, du sagst das richtig.

MS: So wie was die Weihnachtsausstellungen für die Region jeweils waren.

AE: Da habe ich auch mitgemacht, das ist alles auch sehr wichtig. Aber als Neuzuzügler und dann noch Lehrer – der Lehrberuf war damals für einen Künstler keine besondere Auszeichnung. An der Akademie schon, aber an einer Kunstgewerbeschule ... und in der Schweiz war das keine Referenz. Es war eher schwieriger, in der Provinz sowieso. Da war es so, dass man für Wettbewerbe nicht eingeladen wurde, weil [es hiess dann] „Du hast ja schon einen Verdienst“. Also [was] Karriere in diesem Sinn [betrifft]: Meine Hoffnung war immer meine Arbeit.

MS: Du bist durch die Schule hierher gekommen und hast dann aber ziemlich bald eine neue Abteilung an der Schule aufgebaut, die Freie Kunst. Hiess das damals schon so?

AE: Nein, eine Freie Kunstklasse gab es nicht, es gab die sogenannte Bildhauerabteilung. Und da konnte man den Eidgenössischen Fähigkeitsausweis erwerben mit einer Lehre und mit Abschluss. Holzbildhauer und Steinbildhauer konnte man lernen. Das war klar definiert. Und das war gewerblich ausgerichtet. Da konnte ein 15-Jähriger in die Lehre eintreten – die hatten dann zwar einen interessanten Unterricht, aber das ist noch keine Berufsentscheidung wie „Künstler“. Deshalb gab es am Anfang, als ich die sogenannte Bildhauerabteilung übernahm, Opposition. Da hiess es, es brauche gar keinen Künstler als Lehrer. Ich bin auch einer gewesen, der einen bürgerlichen Beruf aufgab und dann den künstlerischen Weg beschreiten wollte. Und dafür gab es damals praktisch keine Ausbildungsmöglichkeit in der Schweiz, ausser [in] Genf. Die hatten eine Höhere Schule, die mit der Universität zusammenhing. Aber sonst nirgends. Der Gedanke der Kunstgewerbeschule – das sind philosophische Haltungen, Lebenshaltungen, Weltanschauungen – war eine Neuschöpfung von der sogenannten Akademie. Akademien waren damals nicht mehr so aktuell, „akademisch gleich langweilig“ hiess es damals, oder „nur gekonnt“, das Leben fehlte. Dann kamen die Kunstgewerbeschulen und brachten da eine Horizontale rein. Ich bin also bei dieser Horizontalen angekommen, und da musste wieder etwas Neues gemacht werden, weil ganz andere Bewerber an die Schule kamen, da kamen Berufsleute, wie ich damals [einer] war. Für diese musste etwas Neues gemacht werden. Und dafür war ich wahrscheinlich prädestiniert, weil ich auch so ein Suchender war. So ist die Abteilung Freie Kunst entstanden. Das ist mir alles doch sehr wichtig, da lege ich Wert darauf, dass man das weiss. Man hatte dann mit dem Lehrbetrieb aufgehört – das waren alles politische Kämpfe – und für eine Abteilung Freie Kunst gab es kein Geld und es wurde auch nichts gesprochen. Administrativ gab es gar kein Gefäss für so etwas in der Schweiz. Und so musste alles finanziert werden über den Begriff Weiterbildung. Das sind alles so Zwitter. Ich sage das deshalb, weil wir unter meiner Leitung die Abteilung Freie Kunst im Parallelunterricht aufgebaut haben. Hans-Peter von Ah, an dessen Beerdigung wir heute waren, war auch einer, der von der ersten Stunde an dabei war beim unentgeltlichen Aufbau [der Abteilung], die wir mit Leistung Plus aufgebaut haben. Das glaubt man heute fast nicht mehr. Wir mussten auch sehr subversiv schaffen, ich meine nicht um Systeme zu kippen, sondern um zuerst unterschwellig ein neues Bewusstsein zu schaffen, bevor man zum Geld kam.

MS: Weil die Politiker eure Ideen gar nicht verstanden?

AE: In der Politik war kein Verständnis dafür. Das Problem wurde einfach nicht erkannt, das war nicht böser Wille, das war ...

MS: ... einfach Unkenntnis – auch davon, dass sich die Kunst verändert hatte.

AE: Ja, Unkenntnis. Davon hatten sie gar keine Ahnung. Aber was ich jetzt auch gerne sage: wir hatten einen Direktor, der sehr viel Verständnis und Vertrauen schenkte. Finanzielle Probleme kamen erst an dritter Stelle. Aber bei professionellen Problemen und so war er

immer hilfsbereit und verständnisvoll. Das war der [Werner] Andermatt. Damals gab es dann auch langsam die [personellen] Wechsel. Er hatte mich damals auch angefragt für die Stellvertretung. Das möchte ich betonen, es war eine offene Direktion, die Kunstgewerbeschule hatte einen sehr guten Namen in der Grafik, [war da] mit Jacques Plancherel schweizerisch wirklich führend. Und auch die Textilabteilung hat unter Frau Schilling den Schweizerischen Berufsausweis eingeführt, so dass [diese Ausbildung] als Lehre anerkannt wurde. Das waren so erste Stufen.

MS: Und ihr habt dann den bisherigen Unterricht weitergeführt und parallel die neuen Ideen aufgebaut?

AE: Das ist nicht ganz so. [Ich meinte] Parallelunterricht zum Vorkurs – ich hatte auch Vorkurs-Unterricht. Und dann war ein Dutzend [Schülerinnen und Schüler] parallel in einem separaten Raum, ziemlich angegliedert, das waren die sogenannten Bildhauer. Mit der Namensgebung, das ging alles langsam, die Abteilung hat mindestens drei, vier Namen gehabt.

MS: Eine explizite Malereiklasse gab es damals in Luzern ja nicht.

AE: Nein, das gab es nicht. Aber Luzern hat eine sehr grosse zeichnerische Tradition gegenüber den anderen Schulen und es war natürlich mein Ziel, eine Klasse aufzubauen, die in mehreren Medien arbeitete, also eine multimediale Abteilung. Da habe ich keinen Unterschied gemacht. Das Skulpturale ist für mich vor allem eine Haltung in Beziehung zu Raum und da schliesse ich Malerei ein. Aber klassische „Peinture“ haben wir nicht gemacht ... Farbräume schon. Aber es gab da keinen Materialunterricht, das konnte man sich alles selbst erwerben mit diesem Materialbuch, dem Doerner. Ich habe auch sehr viel Literatur über Renaissancemalerei gelesen, dass die Künstler die Entwicklung nicht nur über das Material, sondern über die Kunst selbst, das Zeichnen, das räumliche Empfinden [gemacht haben] ... – Ich vereinfache jetzt, aber auch aufgrund solcher Traditionen wollte ich eine multimediale Klasse aufbauen.

MS: Es war auch eine Zeit, wo sich diese strengen Grenzen zwischen den Medien aufzuweichen begannen.

AE: Ja, genau.

MS: Du hast in Düsseldorf auch ganz andere Formen kennengelernt, wo es in die Aktion hineingeht, in die Konzeptkunst.

AE: Damals waren es schon eher Malerklassen ... Beuys war ja eine Begegnung, [das ist wichtig], der war Bildhauer, also ein Allesmacher. Und ein guter Freund von mir war auch Gotthard Graubner, der war, vereinfacht gesagt, ein totaler Maler mit seinen Farbräumen. Ich habe viele Bekannte gehabt, die Maler waren, und habe festgestellt, dass Maler hervorragende Bildhauer sind, und umgekehrt. Die Erneuerung der Skulptur ist über Maler, über Matisse [passiert]. Der Halbgott ist schon Rodin, aber es gibt dann kleine Brüder, Matisse, Degas, ... Diese

Sachen habe ich schon in Düsseldorf studiert. Im Kröller-Müller Museum war eine ganz schöne Sammlung von Plastiken von Degas. Ich habe dort auch die Maler gut angeschaut. Es ist schon so. Auch das Gespräch mit Gotthard Graubner, das war sehr interessant, über Farbräume, Farbräumlichkeiten, aber auch über sogenannte Skulptur und Raum – wo plötzlich der Raum das Grundmaterial wird. Da sind wir schon mitten im Drehmoment.

MS: Diese Dinge sind auch in die neuen Ideen für die Schule eingeflossen.

AE: Ja.

MS: Das ist jetzt auch die Ebene des Kunstbegriffs, den man den Studierenden vermitteln möchte. Hat sich auch die Art zu unterrichten verändert in dieser Zeit?

AE: In dieser Zeit schon. Bei den Naturstudien, beim Kopfmodellieren – das habe ich nicht als akademisches Ritual mitgenommen, sondern als Studium des Lichtes, Luft und Licht – da war bei mir noch eine Lehrmeisterhaltung da, anfangs, so wie ich es übernommen hatte. Und ich war ja selber Zahntechniker und habe auch Lehrlinge und Hospitanten ausgebildet, das lag mir irgendwie. Aber die Schüler verändern auch den Lehrer. Wenn der Lehrer von den Schülern nichts lernt, dann ist Hopfen und Malz verloren, das ist klar. Ich glaube, ich war so lebendig, dass ich mich verändern konnte, nicht anpassen, aber innerhalb von Situationen verändern. Und das gab eine Erweiterung und andere Methoden. Da wurde dann mehr auch das Experimentelle eingebaut. Aber was traditionell blieb: Ich verlangte eine Beharrlichkeit bei der Arbeit, aus ganz bestimmten Gründen, nicht aus disziplinarischen. Das habe ich beibehalten. Aber die Methode war nicht mehr so übersichtlich. Sich einem gewissen Chaos auszusetzen, und das mit Disziplin, war eigentlich sehr erfolgreich.

MS: Du hast gesagt, in Deutschland wurde sehr viel diskutiert über die verschiedenen künstlerischen Konzeptionen. Gab es in Luzern auch eine Auseinandersetzung mit einem Kunstbegriff?

AE: Ja. Als ich an der Schule anfang, gab es noch keinen Diskurs über [zeitgenössische Kunst], über moderne Kunst schon, aber das ging nicht bis Pop. Vielleicht war die Auseinandersetzung beim Tachismus. Das ist eine Mode geworden in den 50er Jahren, bis dahin ging es. Die Moderne, auch die grossen Meister wurden behandelt, aber das ging dann nicht weiter in einen direkten Diskurs, wo es keine Lösungen gibt. Wir hatten keine grossen disziplinarischen Schwierigkeiten, ausser Absenzen und so, Ausbrüche gab es nicht. Es gab aber Diskussionen und Fragen, und das konnte man sehr gut auffangen mit einem Kunstdiskurs. Ich versuchte immer alles über das Metier Kunst im weitesten Sinne zu besprechen. Und da habe ich ein Fach eingeführt, das hiess „Information“. Das war immer am Freitag [gegen] Abend, nachdem wir um zwei noch Mittagspause hatten, man konnte es auch in den Feierabend hinein laufen lassen. Und da konnten sehr viele Schülerinnen und Schüler ihre Probleme und Ansichten einbringen. Da

haben wir über Pädagogik, über soziale Fragen, über Künstlerisches gesprochen – so viel wie möglich das Künstlerische beigezogen – und das hat eine ganz, ganz positive Wirkung gehabt. [Es war] nicht auf Beruhigung [angelegt], sondern [hatte eine] kreative Wirkung. Ich persönlich habe natürlich immer geschaut, dass ich à jour war, ich war ja damals bereits einer über dreissig, dem man nicht mehr trauen durfte. Da habe ich übers Wochenende den *Spiegel* und *Die Zeit* gelesen, damit ich immer à jour war. Von gewissen Schülern habe ich ein Bild, wie sie auf der Treppe sitzen und *Die Zeit* so vor sich haben – auf der Treppe, so dass fast niemand mehr vorbei konnte. Sie waren sehr, sehr interessiert und da konnten sie selber etwas einbringen. Das haben sie sehr geschätzt. Damals habe ich das dann auch für die Zeichenlehrer erweitert. Ich habe bei denen auch acht Stunden unterrichtet, da gab es auch wieder Parallelunterricht. Das war sehr ideal und die haben einander auch sehr stark beeinflusst.

MS: Die neue Form der Kunstausbildung hat auch auf die anderen Abteilungen abgefärbt?

AE: Ja, zum Beispiel habe ich einmal etwas Schönes erfahren: dass mir Zeichenlehrer gesagt haben, es sei sehr interessant, neben den sogenannten Bildhauern zu arbeiten – sie hatten Kopfmodellieren und die anderen daneben experimentelle Materialgestaltung – auch wie konzentriert diese arbeiten. Das hat sie sehr beeinflusst. Der Parallelunterricht war also nicht nur eine doppelte Bemühung, sondern das war auch eine schöne gegenseitige Befruchtung. Es brauchte mehr Zeit für den Lehrer, aber der Parallelunterricht war sehr effizient. Und diese [Zeichenlehrer] kamen dann auch in das Fach Information. Das gab eine interessante neue Ebene, nicht eine höhere, aber eine etwas intellektuellere, eine theoretische Ebene. Das Praktische und das Theoretische zusammen, das war eine tolle Sache.

MS: Die theoretische, diskursive Ebene war also nicht nur auf einen Studiengang beschränkt?

AE: Nein, da haben alle davon profitiert. Weil die eine Gruppe wieder anders fragte als die andere. Das gab eine Erweiterung, das war sehr, sehr wichtig. Ich hatte das ursprünglich eingeführt, weil sie von den neueren Tendenzen der Kunstgeschichte überhaupt nichts wussten.

MS: Und da hast du auch ganz neue künstlerische Positionen besprochen?

AE: Ja. Oder eine Sache war auch, dass ich den Studierenden nach zwei Jahren gesagt habe: „Jetzt gehst du mal nach Deutschland, machst eine Reise den Akademien nach.“ Ich habe sie schon ein bisschen beraten, „Du gehst vielleicht dort, da ist der [Bruno] Cironcoli, oder der und der ...“. Und dann gingen die und wenn sie wieder zurückkamen, informierten sie im Fach Information über ihre Erfahrungen. Das ist ganz verrückt gewesen.

MS: Man hatte ja noch nicht Zugang zu allem, so wie wir das heute haben. Da war man eigentlich angewiesen darauf, dass die Leute das mitbrachten.

AE: Ja, auf ihre Informationen. Und die haben das gern gemacht. Auch später, wenn sie schon an einer Akademie waren und uns wieder besuchen kamen, kamen sie auf den Freitag. Das war wirklich sehr lebendig. Und was du jetzt ansprichst: Man hatte noch nicht so viele Informationen. Ich habe dann allerdings auch, das gab es vorher noch gar nicht, eine Kunstzeitschrift abonniert, zuerst ich persönlich, und später konnte ich dann das erste Abonnement an der Schule anhängen. Es ging sehr vieles über persönlichen Einsatz ... Die Schule war noch ein Lehrbetrieb, also mit Lehrer und Lernenden, aber das war ein schönes Verhältnis, nicht von oben herab, das hat eigentlich sehr gut auf menschlicher Ebene funktioniert. Und es war sehr effizient. Freiere Strukturen kamen dann nach und nach, auch neue Medien. Dann kamen auch Videokurse dazu, etwa in den 80er Jahren. Das war natürlich [nur erst] ein Apparat. Tobias Wyss und Charles Moser [waren dafür zuständig]. Da habe ich auch einmal eine schöne Beurteilung von meinen Schülerinnen und Schülern erhalten, dass die sogenannten Bildhauer ganz anders schauen. Die gehen um das Objekt herum und schauen es nicht einfach so an [*zeigt mit den Händen das Halten der Kamera vor dem Auge*].

MS: Die Art, wie man etwas gegenübertritt, ist natürlich anders.

AE: Und wie man sich im Raum fühlt.

MS: Im einen Fall hat man ein Objekt zwischen sich und dem, was man sieht, im anderen Fall nicht.

AE: Genau. Der Unterricht hat auch zu den anderen Fächern einen starken Bezug gehabt. Ich glaube auch, dass man mit den Händen denkt. Das ist vielleicht auch ein Erbstück von Beuys, aber nicht nur. Man kann ja nichts einfach übernehmen. Man kann nur über eigene Erfahrungen zu Gleichem kommen. Und da war für mich das skulpturale Betätigen eben nicht einfach Steine klopfen, sondern es bedeutet ein bestimmtes Raumbewusstsein. Da hat es dann gute Verbindungen zu Anderem gegeben. Oder überhaupt hat man da erst richtige Grundlagen erarbeitet für ein anderes Medium, davon bin ich völlig überzeugt.

MS: Mir scheint die Art wichtig zu sein, wie in Luzern an der Schule neue Sachen besprochen wurden und von Lehrerseite her gefördert wurden, das war zu dieser Zeit noch nicht überall an den Kunstschulen so gang und gäbe.

AE: Überhaupt nicht. Die Schule für Gestaltung Luzern war da eine Ausnahme, die Prägung kam natürlich auch von Direktor Andermatt und auch durch die Auswahl der jungen Lehrer. Es gab langsam einen Generationenwechsel. Als ich nach Luzern kam, war Godi Hofmann der einzige junge Lehrer und dann kam ich als zweiter, kurz danach Godi Hirschi und Aldo Losego. Das war da zuerst noch ganz anders. Aber dadurch dass die Schule eine zeichnerische Tradition hatte, ging es ganz

anders [als in anderen Schulen]. Ich war ja auch bei Abendkursen in Zürich und wie man da beim Zeichnen vorging, das war rein konstruktiv. Und als ich nach Luzern kam und so konstruktiv Mannöggeli zeichnete, sagte Direktor Andermatt: „Zeichnen Sie, wie Sie Lust haben.“ Das ist ein grosser Unterschied. Dann war eine strenge Korrektur da, das war nicht einfach ein Larifari – er wollte den Menschen treffen. Das konnte ich von ihm schon übernehmen, so hat er uns junge Lehrer auch empfangen. Er hat uns nicht gesagt: „So und so und so.“ Er hat uns immer unterstützt und so konnten wir auch an die Schülerinnen und Schüler [herantreten], um Vertrauen zu erarbeiten, um etwas zu fordern. Ganz sicher, ich habe mich immer als ... widerständig für den Schüler empfunden, muss ich sein, damit sie sich irgendwie auseinandersetzen konnten. Ich habe das immer so verstanden. Wenn es gelang, Vertrauen aufzu[bauen], dann ging es nachher strukturell auch gut. Ich habe so mit dem Vorkurs angefangen, habe gesagt: „Ich verlange das und das und das.“ Am Anfang ist das noch ein bisschen Einwegkommunikation, nach ein paar Mal [Unterricht] sind wir bald auf dem gleichen Level. Das müssen sie mal akzeptieren, dass ich das und das verlange, ich habe auch gesagt weshalb. Sie haben natürlich auch gemerkt, dass ich vorbereitet kam, das ist auch wichtig. Ich habe noch die letzten paar Jahre am Vorkurs unterrichtet, und das war für mich eine Freude. Weil diese jungen Menschen mir so viel Vertrauen schenkten, ein freundschaftliches Vertrauen. Wir sind Persönlichkeiten, die sich gegenseitig annehmen. Das war noch die letzte ganz schöne Freude, weil ich gedacht habe, nach der Freien Kunst hast du keine Probleme mehr zu lösen, aber das war nicht so. Es war schön, auf einer Vertrauensbasis wieder mit diesen jungen Anfängern zu arbeiten. So ging ich dann vorzeitig von der Schule weg, mit sehr schönen Gefühlen.

MS: Im Zusammenhang mit deiner Arbeit an der Schule: Ich habe gesehen, dass an der Biennale in Venedig 1976 Kunsthochschulen und Künstlerkollektive einen Auftritt hatten. Etwas Anderes, als was man sich sonst von den Länderpräsentationen gewohnt war, auch damals. Da wart auch ihr mit eurer Klasse dabei. Das fand ich interessant zu sehen, wie dort der Kunstunterricht auch eine Wichtigkeit bekam. Im Katalog wird auch erwähnt, dass man sich lange damit auseinandergesetzt hat, was man zeigen will ... Weisst du, wie es dazu kam, dass man Kunsthochschulen einlud?

AE: Damals waren Diskussionen [präsent] wie „Keine Kunst ist die grösste Kunst“ [lacht] zum Beispiel oder „Der beste Professor ist der, der nie an der Akademie ist“. Damals gab es solche Theorien und die Institution Länderpavillon hatte sich auch etwas totgeritten. In dieser Zeit wurden auch die Preise abgeschafft, man hat eigentlich die Institutionen abgeschafft. Ich kann nur spekulieren, ich weiss es ja auch nicht, man wird nur eingeladen. Wieso kam es zu so einer Einladung? Für mich war das eher etwas zu pädagogisch gedacht, aber damals war eine grosse Verunsicherung da, was Kunst ist und was man [machen] soll. „Die sogenannte Hausfrau macht auch Kunst“ – versteh mich richtig, Hausfrau ist für mich kein Negativbegriff, aber damals war es so. Das war beim Beuys auch ein bisschen so. Er hat so unterrichtet, hat er gesagt, „dass vielleicht auch eine Hausfrau die Nase anders sieht.“ So

machte er Naturstudien. Das ist natürlich ironisch gemeint gewesen. Er war sehr streng. Aber die Diskussionen waren so. Immer wenn Gedanken, oder solche Theorien wie „Jeder ist ein Künstler“ second-hand verkauft werden, dann ist es ... Aber warum [die Schule eingeladen wurde], das kann ich dir nicht sagen.

MS: Ich habe mir gedacht, das könnte auch damit zusammenhängen, dass man sich in den Jahren nach 1968 auch mit Fragen zur Bildung auseinandergesetzt hat.

AE: Diese sind sehr konfliktgeladen gewesen – [die Fragen zu] Öffentlichkeit und Kunstbildung. Da hast du ja die F+F. *[Blättert im Katalog.]*

MS: Ja, die ist auch mit drin – ich weiss nicht, ob die damals schon abgespalten war.

AE: Ich glaube, 1976 war sie schon abgespalten, oder sagen wir, rausgeflogen. In dieser Zeit haben wir eine Abteilung [Freie Kunst] an der Kunstgewerbeschule aufgebaut – und die F+F wurde rausgeschmissen aus der Kunstgewerbeschule Zürich. Deshalb habe ich vorhin auch den Begriff „subversiv“ gebraucht. Nicht weil ich die Kunstgewerbeschule explodieren lassen wollte, sondern weil ich subtil noch im Untergrund etwas aufbauen, ein Fundament schaffen wollte, das dann nachher an die Öffentlichkeit gehen konnte. Ich habe damals mit der F+F diskutiert, sonst konntest du damals mit niemanden an den Schulen sprechen. Aber das Tragische ist: sie sind vielleicht etwas zu laut gewesen, so dass sofort eine umstürzlerische Ideologie vermutet werden konnte. Und dann ging es auch ums Geld und „für solches Umsturzzeugs geben wir ja kein Geld“ [hiess es]. Wir hatten kein Geld, respektive wir haben das Geld der gesamten Schule so gegliedert, dass der Freien Kunst etwas abfiel. Das [mit der F+F] ist sehr tragisch. Aber mit diesen Leuten hatte ich Kontakt.

MS: Die hatten im Prinzip auch ähnliche Ideen in Bezug auf die Kunstausbildung?

AE: Jawohl, genau. Und wir haben uns gegenseitig doch auch besucht. Serge Stauffer war ja da der Chef, bis er starb – er hat dann an der freien Schule sehr stark [darunter] gelitten, dass er als Leiter bis zum Toilettenpapier alles organisieren musste. Er hatte fast keine Zeit mehr für das Schöpferische, er musste so viel Administratives machen. Aber mit diesen Leuten war ein Dialog da. Die anderen Schulen haben nichts gemacht für freie Kunst. In dieser Zeit gab es [in der Schweiz] ausser in Genf praktisch keine Künstlerausbildung. Das geschah durch Kurse, Zeichnungskurse und vielleicht etwas Malen und vieles ist autodidaktisch [gelernt worden], und viele junge Künstler noch aus meiner Generation sind dann nach Paris oder München [gegangen]. Das waren die beiden Anlaufstellen, sicher für die Deutschschweizer, und ich ging damals nach Düsseldorf, weil ich auch da nicht den Trampelpfad benutzen wollte. Aber es war prekär und es war mir ein Anliegen, dass da etwas passiert.

MS: Mir scheint das schon wichtig zu sein für Luzern in dieser Zeit, was die Schule dort für eine Rolle eingenommen hat. Wir können jetzt

überleiten – etwas Grundsätzliches zur gesellschaftlich-politischen Situation in Luzern: Du hast schon angedeutet, dass es mit der Politik schwierig war, dort neue Sachen einzuführen. Wie hast du allgemein das Klima in Luzern erlebt Ende der 1960er, anfangs der 1970er Jahre?

AE: Das war noch sehr verschlossen, es war keine offene Gesellschaft, ganz anders als heute. Aber die Schule war schon offen. Es gibt eben dann Sektoren, so kleine Bläschen innerhalb des Emmentalers – das hat es schon gegeben. Aber die haben zum Teil wenig Macht gehabt und das andere war [in der Bevölkerung] kein Bedürfnis. Es war überhaupt kein Bedürfnis, das ist nicht nur böser Wille oder sich sperren, sondern es gab keinen Grund, jetzt etwas anderes zu machen. Es hatte ein paar Künstlerkoryphäen da, und die deckten eigentlich die Bedürfnisse ab.

MS: Dann kam das schon durch eine junge Generation, dass man was anderes machen wollte.

AE: Ja, und viele waren dann Schülerinnen und Schüler von der Schule für Gestaltung. Eben die Leute, die da mal die Grundelemente erlernten und dann versuchten, weiter zu bauen. Die gingen dann auch ins Ausland und kamen wieder zurück. Meine Generation hatte noch das Bild des Bohémiens. Die Idealprojektionen waren auch Utrillo, Modigliani, solche Leute, Paris ... [Das Bedürfnis nach etwas Neuem] kam erst bei denen, die zehn Jahre jünger sind als ich. Mit denen wurde ich dann später auch immer ausgestellt. Ich bin nicht mit meinen Altersgenossen ausgestellt worden, sondern immer mit Jüngeren, und so habe ich eine ganz andere Basis erarbeitet und eine neue Offenheit. Utrillo war nicht mein Vorbild, das sind andere Probleme, die die Zeit damals bewegten.

MS: Hast du dann die politischen Umbrüche, die es Ende der 1960er Jahre gab, wahrgenommen von Luzern aus? Was hat man da bis nach Luzern gespürt, auch bei deinen Studenten? Wie hat man auf diese Sachen reagiert?

AE: Auf politischer, gesellschaftlicher Ebene, da kann ich nicht sagen, was da aufgenommen wurde. Aber an der Schule hat man schon etwas gespürt. Aber ich kann mich erinnern, 1967 habe ich eine Exkursion nach Paris gemacht, und da waren schon gewisse visuelle Eindrücke da von den Auseinandersetzungen. Nur schon einen Polizeibus voll bewaffneter Polizisten zu sehen, die so voller [lacht] Potenz eingesperrt sind – das sind irrsinnige Eindrücke und das habe ich nicht alleine gesehen. Da war auch der 1967er-Krieg in Israel. Das gab in den Hauptstädten ganz andere Spannungen. Solche Sachen haben wir zum Teil auf Exkursionen erlebt, da habe ich den Schülern nichts vorenthalten. Von den Theorien wusste man auch und das „aufmüpferische“ Gehen war dann auch in unserer Schweizer Jugend. Aber in meiner Klasse und überhaupt an der Schule gab es viel mehr zu reden, zu diskutieren, [in der Art von] „Eine Apfelwähe ist auch Kunst“. Man hat das auch bestätigen können, das ist ja nicht so schlimm. Aber Gewalt gab es keine. Vielleicht deshalb, weil sie – vermeintlich – machen konnten, was sie wollten. Was nicht mein Prinzip ist, eigentlich. Ein sehr begabter und heute weltbekannter Künstler hat mir, schon viel später, einmal gesagt, er sei so gern hier zur Schule gekommen, weil er machen durfte, was er wollte. Das war ein

Schüler, der eigentlich auf die Aufgaben eingegangen ist, er hat Aufgaben angenommen. Aber ich glaube, ich habe meine Aufgaben so präsentieren können, dass er persönlich angesprochen war, von seiner Biografie aus. Das war mein Prinzip: ich gehe von der Biografie des Einzelnen aus, nicht von der Ideologie von New York zum Beispiel. Das klingt etwas naiv, wenn ich das so sage. Ich habe immer ein paar Probleme zur Verfügung gestellt, dann haben sie gewählt. Du musst dir das so vorstellen, wie ein Baum wächst. Der muss sich entfalten, aber beobachte auch, was für Nebenzweige da sind. Vielleicht wird einer von denen der Hauptast. Eigentlich nur bei schwachen Schülern habe ich Probleme gehabt. Bei guten gab es keine disziplinarischen Probleme, sie waren immer sehr respektvoll einander gegenüber. Nur marginale Fälle gibt es, von solchen, denen man immer nur helfen musste, auch menschlich, mit denen hat man dann sehr negative Erlebnisse gehabt. Aber Gewaltausbrüche gegenüber der Öffentlichkeit gab es nie, Diskussionen schon. Das Fach Information war da eine gute Basis, um sich zu verstehen.

MS: Oder Anliegen zu äussern.

AE: Zum Beispiel, ja, besser gesagt.

MS: Ich habe nach diesen politisch-gesellschaftlichen Aspekten gefragt, um zu schauen, was für Faktoren da waren, die in dieser Zeit auch die Kunst in irgendeiner Form beeinflusst haben. Inwiefern haben Öffnungen auf gesellschaftlicher Ebene der Kunst neue Möglichkeiten geschaffen? War dieser Einfluss stark?

AE: Thematische Veränderungen sind mir jetzt nicht bewusst. Aber meine Haltung gegenüber den jungen Menschen hat sich nicht erst mit den Ausbrüchen der Jugendbewegung verändert. Das war für mich ein Prozess, den ich mitgemacht habe. Das Verständnis bereits gegenüber dem Kleinkind – ‚Was ist Kreativität?‘ usw. –, was heute alles hypertrophiert ist, aber damals waren das ganz gesunde Veränderungen. Ich habe sehr vieles von den jungen Menschen gelernt. Das kann ich jetzt bestätigen. Aber was es bei ihnen ausgelöst hat ... Es gab eine andere Sicht auf Kunst, das sicher.

MS: Wurde die Kunst auch in der Öffentlichkeit anders wahrgenommen und ernst genommen?

AE: Das wurde erst 1973 richtig von der Politik anders aufgenommen, da war die erste grosse Ölkrise, und die hat einen ganz grossen Einfluss gehabt auch in Bezug auf unsere Schule, in Bezug auf Kreativität, auch wenn das nachher eine hypertrophe Entwicklung nahm, aber der Anfang war da. Und das war auch eine Chance für mich, etwas öffentlicher zu werden. Da hat es Veränderungen gegeben. Als Vertreter der Institution konnte ich dann mehr Forderungen [an die Politik] stellen. Aber politisch war ich immer ein Einzelgänger. Inhaltlich hat sich sehr wenig verändert, die Politik hat sehr pragmatisch auf die Jugendarbeitslosigkeit reagiert, aber nicht aus der inneren Überzeugung, dass das etwas Notwendiges ist. Das war ein pragmatischer Entscheid. Und da gab es dann einen Run auf die Kunstschulen – nach 1973, die Tendenz war aber damals

schon steigend. ... Doch, das ist vielleicht eine Reaktion auf die Jugendbewegung. Man musste das Potential der Jugend irgendwie politisch auffangen. Das wäre eine mögliche Schlussfolgerung. Gesellschaftlich war auch die Wahl von Ammann schon etwas Veränderndes.

MS: Ich frage einfach, weil ich nicht weiss, wie stark die Kunst und die gesellschaftlichen Entwicklungen zusammenhängen. Ich möchte die Kunst nicht als etwas Abgeschlossenes betrachten, sondern in Zusammenhang mit dem Umfeld.

AE: Bei uns hier gab es keine grösseren Zusammenstösse mit den Jugendlichen. Es gab mal eine oder zwei Krawallnächte, und die Polizei hat damals schon geknipst, Videoaufnahmen gemacht, und die [betreffenden Personen] wurden dem Strafrichter vorgeführt. Was dann als sehr undemokratisch diskutiert wurde. Wir hatten auch solche Nächte, aber die gingen dann sehr schnell vorbei. Gesellschaftliche Veränderung kam mit der Suez-Krise damals, die die Ölkrise auslöste, und da hat es gedämmt. Jetzt wo du so fragst und ich zurückdenke ... Es hat keine Manifestationen gegeben, aber ganz praktische Reaktionen: Die Italiener hat man heimgeschickt, es gab keine Arbeit mehr, oder zu wenig. Alles war aufgeblasen. Und die Angst vor Jugendarbeitslosigkeit, respektive vielleicht doch auch vor Jugendgewalt [war da]. Man hat alles einfach so verstrichen und gesagt „Früher gab es auch die ‚Söibannerzüg‘“ – in Süddeutschland, wo die jungen Schweizer da dreinschlügen. Oder die Fasnacht ... Ich glaube, das Verständnis für die Kunstschule – nicht für die Kunst – rührt von dieser Zeit her. Das ist jetzt meine Sicht, die Sicht eines Einzelgängers. Wenn ich Leben und Kunst verbinden möchte, dann ist das für mich keine Proklamation nach aussen, sondern es ist Leben innerhalb der Gemeinschaft. – Vielleicht habe ich jetzt Aspekte erwähnt, die ein anderer ganz anders sehen würde. Aber ich bin überzeugt, dass das ein wichtiger gesellschaftlicher Moment war.

MS: Das Jahr 1973 wurde auch schon von anderen erwähnt – dass da etwas gekippt ist. Auch dass die wirtschaftliche Situation mit einem Einfluss hatte.

AE: Ja, das ist so.

MS: Vorher ist schon Jean-Christophe Ammanns Name gefallen, der kam 1969 als neuer Konservator ans Kunstmuseum. Hast du das als einschneidende Veränderung erlebt, oder wie hast du das wahrgenommen, als er kam?

AE: Ich persönlich habe es nicht als so neu empfunden, weil ich die Erfahrung von Düsseldorf her hatte. Eine der ersten Ausstellungen, die Jean-Christophe gemacht hat, war ja *Düsseldorfer Szene*. Aber wenn wir schon vom Paradigmenwechsel sprechen: Da entstand eine neue Sicht auf die Welt. Da hat er natürlich vieles mitbewegt. Da hat er eine grosse Wirkung und Bedeutung gehabt. Er als Nachfolger von Peter Althaus – ohne qualitative Beurteilung – das sind schon Welten. Peter Althaus hat aufgehört mit den Ausstellungen [von] Luginbühl und Tinguely. Das ist

qualitätvolle, moderne Denkweise. Und Jean-Christophe brachte etwas anderes, die Postmoderne – nicht als modischen Begriff, ich glaube, du verstehst, was ich meine – und er hat das so verkörpert. Das war sein Plus, er war kein Theoretiker, sehr intelligent, aber ein enorm lebendiger Mensch. Das hat wirklich Neues gebracht. Es war für uns ein glücklicher Umstand, dass Ammann nicht auf eine kreative Gesellschaft stiess, aber auf einen ganz kreativen Kunstverein-Präsidenten, Dr. Koch. Damit möchte ich sagen, dass effektive Umwälzungen immer an Einzelpersonen hängen. Ammann gäbe es nicht, wenn es Dr. Koch nicht gegeben hätte. Er ist sicher die Hauptperson gewesen, die den Mut hatte für so einen jungen Menschen – [Ammann] hätte der Sohn sein können von ihm. Und die beiden waren nachher immer im Gespräch zusammen. Das weiss ich auch von Dr. Kochs Tochter. Und das war die Chance für Jean-Christophe. Und er ging offen auf alles zu. Das habe ich auch bei Beuys gelernt, dass es keine Grenzen oder Hürden gibt, sondern man muss offen über alles steigen und das erkennen, was dich angelockt hat. Das ist meistens etwa Feines. So ging er auch an die Sache, und das war eine gute Zeit für die Innerschweiz. Dadurch hat er bald ein neues Publikum von jungen Menschen anziehen können. Das gab bald einen enormen Wechsel der Ausstellungsbesucher und er ging natürlich ein bisschen „auf die Strasse“. Ich finde es phänomenal, wie er wirklich neue Sachen, die Düsseldorfer Szene, den Aschehaufen von Ruthenbeck, „verkaufen“ konnte. Das ist schon auch eine Verkaufsbegabung, eine Vermittlungsgabe. Das wurde dann auch beschrieben in der Zeitung, und nicht negativ. Wir hatten damals das Glück, einige Journalisten zu haben, die mit Ammann am selben Strick zogen – die kritisch [berichteten], aber nichts lächerlich machten. Es war also kein schlechtes Klima.

MS: Eine Kunstkritik, die an neuen Sachen interessiert war.

AE: Jawohl. Es gab damals drei Luzerner Zeitungen, die die Sachen beschrieben, und auch Zürcher Zeitungen und die *Weltwoche*, damals noch eine unparteiische Zeitung. Die haben damals wirklich mitgemacht. Aber die grosse, breite Gesellschaft hat noch nicht kapiert, um was es ging.

MS: Was war das für ein Publikum zu Zeiten von Ammann am Museum? Schon eher die ganz Kunstinteressierten?

AE: Da war eine Gesellschaft, die sogenannte klassische Kunst bis und mit Expressionismus akzeptierte. Es gab expressive Szenen und auch Galerien, die bis so weit Ausstellungen machten. Es gab auch gute Künstler, die in diese Art passten, zum Beispiel Charles Wyrsch, ein sehr guter Künstler. Der hat sich als guter, traditioneller Künstler auch für junges Arbeiten interessiert, ging auch damals schon nach Zürich, um ganz andere Ausstellungen anzuschauen. Er hat auch immer begeistert gesprochen über solche Sachen, auch wenn er sich selbst nicht verändern musste. Aber er hat das Neue akzeptiert, wie auch einige andere Künstler und Künstlerinnen. Und in der Gesellschaft taten dies wahrscheinlich auch einzelne, aber das Gros war traditionell bis und mit Expressionismus zweiter Hand. Die Schule für Gestaltung hat

gesellschaftlich auf die Jüngeren einen grossen Einfluss gehabt, und sicher auch zu dieser Wende vieles beigetragen. Und das war dann auch die Ressource für Jean-Christophe Ammann. Er hat sich sehr für die Schule interessiert. Seine erste Museumsausstellung hat er auch mit mir gemacht, er war nicht so „Da oben ist die Kunst und da unten die Provinz“. Er hat auch immer betont: „Die Qualität ist für mich das Massgebende“ und das hat er durchgezogen. Natürlich hat er radikal aufgehört mit den sogenannten damals Mächtigen [in der Kunst], aber hat etwas Neues aufbauen können und das hat er wirklich in jedem Sinn gut und mit viel Charme gemacht. Im Rückblick muss ich schon sagen – ich mache mir sonst über Vergangenes nicht so viel Gedanken –, die Schule hat schon sehr vieles vorbereitet. Und es gab Dr. Koch und einzelne gute Persönlichkeiten.

MS: Das scheint schon wichtig, dass da nicht ein Einzelkämpfer, Ammann allein, was Neues gebracht hat, sondern zusammen mit der Schule und dem Kunstverein und vielleicht auch noch mit interessierten Journalisten.

AE: Unbedingt, das ist sehr wichtig. Zum Beispiel hat er eingeführt, dass die Kunstgewerbeschule die Plakate macht für alle Ausstellungen. Bei meiner Ausstellung hat Dora Wespi als Grafikstudentin damals das Plakat gewonnen und sie hat einen Kalender gemacht, Januar bis Dezember – sehr schön. *[Blättern]* Ja, das ist dieser Katalog, sie hat [die Titelseite] gemacht, und das war auch das Plakat.

MS: Die Studenten haben da Entwürfe gemacht, aus denen dann einer ausgewählt wurde?

AE: Ja. Und dann auch für die nachfolgenden Ausstellungen. Es war, glaube ich, auch für die Lehrer interessant, wie Ammann schaut. Das war, wie ich es auch bei Beuys beobachtet habe, dass er eigentlich beim Ordnen einer Gestaltung nicht nach klassischen Prinzipien vorging, sondern nach anderen, fast zellularen. Und so hat Ammann auch gearbeitet, also Kunst auf eine breitere Ebene gebracht. Da war er ein guter Vermittler. Ammann hat auch mit der Schule für Gestaltung, mit den Lehrern zum Teil gestritten, zum Teil Anerkennung gezeigt. Das war interessant. Ich war einmal in einer Jury einer Weihnachtsausstellung mit ihm und da verwirrte er natürlich viele Menschen, weil er, oberflächlich gesehen, das Dilettantische genommen hat, nicht das Perfekte, fast eher das Ungekonnte. Jetzt ist es natürlich sehr schwer zu unterscheiden, was ist echt, ursprünglich und was ist gespielt oder nicht gekonnt. Aber er hatte das Gespür, und ich glaube, ich hatte das auch, habe es heute noch. Das hat aber sehr viele Leute verunsichert.

MS: Es gibt dann keine verbindlichen Massstäbe, die man direkt anwenden könnte.

AE: Die erarbeiten sich immer wieder. Es gibt schon Regeln, es ist nichts beliebig. Man muss den roten Faden des Lebens finden, und dann ist das wieder sehr verbindlich. Aber es ist nicht einfach.

MS: Und es kann's nicht jeder gleich übernehmen und anwenden.

AE: Ja, das ist natürlich sehr schwierig, das sind Prozesse.

MS: Wenn wir jetzt nochmals zur Arbeit von Ammann zurückkehren – was haben die Ausstellungen sonst bei den Künstlern ausgelöst? Du hast vielleicht manche Sachen schon ein bisschen besser gekannt als die Leute hier. Überhaupt kamen die Künstler aus der Schweiz ja auch nach Luzern, die Sachen anschauen und das war zum Teil ganz Neues für sie. Hat man da auch diskutiert über diese Sachen, über ausländische Positionen, die Ammann nach Luzern gebracht hat?

AE: Ich persönlich bin kompetent, über die Schule zu sprechen. Es gab nicht grosse Künstlergruppen, die diskutierten – etwas gab es um Aldo Walker herum, der hatte ein paar Freunde, auch Schriftsteller, den Bruno Steiger etwa. Und ich war mehr auf die Schule konzentriert. Das gab mit der Zeit auch einen guten, interessanten Ruf. Ohne dass ich das wollte, war die Schule ein Ort der echten Auseinandersetzung. Das sprach sich herum. Das habe ich später erfahren auch durch Bruno Steiger, [der] im Kreis von Aldo Walker, Rolf Winnewisser, Theo Kneubühler [verkehrte]. Theo Kneubühler war wie ein Verbindungsmann [lacht] zu unserer Schule – aber die kamen nie an die Schule. Winnewisser schon, er war ja auch ein Schüler von hier. Aldo Walker war ein Autodidakt und später Lehrer an der Kunsthochschule in Zürich. Da haben wir schon Gespräche gehabt, wir sind auch zusammen an die *Art* gefahren und so, aber Diskussionsgruppen gab es nicht. Aber die Auseinandersetzung [fand statt], das war von mir gefördert, dass man furchtlos mit den Schülern an diese Ausstellungen geht. Ich versuchte auch gewissen Kollegen, die reserviert waren, klarzumachen, dass das problemlos geht und man das interessanterweise auch besprechen kann.

MS: Gab es Lehrerkollegen, die da eher zurückhaltend waren?

AE: Das war schon so, zum Teil begründet. Schau, ich habe das Glück gehabt, dass es mich da auch um 180° gedreht hat, vielleicht doch durch die Akademie in Düsseldorf, [durch] gewisse Begegnungen mit Künstlern auch dort und dann [durch] die Begegnungen mit jungen Menschen und mit meinen Kindern und meiner Frau. Wir hatten ja eine Familie. In diesem Haus hier wuchsen die Kinder auf, und Atelier und Wohnung waren nur teilweise getrennt. Das waren alles wichtige Erfahrungen in dieser Zeit. Dass ich damals als junger Künstler auch nicht von einem riesigen Atelier geträumt habe irgendwo am Waldrand, sondern ich wollte an einem Ort sein. Der muss nicht besonders ästhetisch sein, aber ich habe hier das Glück, dass da vier schöne Häuser sind, von einem guten Architekten gemacht damals, das war ein Zufall. Ich wollte immer ganz reale Situationen um mich herum, keine Isolationen. Da habe ich bei den Jungen ganz viel gelernt. Damals hat es mich um 180° gedreht, und deshalb habe ich keine grossen Schwierigkeiten gehabt. Fragen, das ist selbstverständlich. Ich habe den Wechsel selber vollzogen, es musste keinen Wechsel mehr geben, ich konnte neu schauen. Aber es gab andere ... Es hat mir mal einer gesagt: „Deine Schüler sargen dich jetzt mal ein und verkaufen dich als Kunstwerk.“ Solche Bemerkungen hat es schon gegeben [lacht] ... Das ist natürlich anekdotisch. Es tönt jetzt

etwas abstrus, aber es hat nie unanständige Sachen gegeben in meiner Klasse.

MS: Du hattest selber auch 1973 eine Einzelausstellung im Kunstmuseum, wo wir vorhin über das Plakat gesprochen haben. Wie hast du dort die Zusammenarbeit mit Ammann als Kurator erlebt? Kannst du dich erinnern an diese Ausstellung?

AE: Ja, an ihn ... Seine Fähigkeit war, auf jeden Fall bei mir war das vielleicht sehr nötig, er musste bei mir alles herausziehen, herauslocken und das tat er eigentlich sehr gut *[lacht]*. Ich habe Freude gehabt – ich habe immer Freude, wenn ich zu einer Ausstellung eingeladen werde. Ammann ist ja so ein direkter, aber sehr nobler Mensch gewesen, aber damals musste er bei mir *[lacht]* wirklich alles aus dem Sack ziehen. Das hat er gut gemacht. Er hätte auch gerne noch mehr publizieren wollen, aber es war ja auch gar kein Geld da. Und er hat alles mit einer Sorgfalt *[gemacht]*. Bei der ersten Ausstellung habe ich mit Joseph Kosuth ausgestellt, und da hatte er sicher zwei Positionen, Konzeptionen – bei mir ein bisschen mehr Fleisch am Knochen. Er hat ganz bewusst solche Sachen gemacht. Auch später hat er mich an einigen wichtigen Orten empfohlen. Er hätte das alles nicht machen müssen, er hat zu mir gesagt: „Es kommt mir nicht auf diesen oder jenen Namen drauf an, sondern auf das, was mir entgegenkommt.“

MS: Glaubst du, dass diese Zusammenarbeit eine Art Katalysator war oder dass Ammann geschaut hat, dass manche Künstler dann auch weiterkommen?

AE: In diesem Alter damals habe ich überhaupt nicht solche Gedanken oder Gefühle gehabt, „weiterkommen“ und so. Der Moment war so schön *[lacht]!*

MS: Wir schauen das sowieso rückblickend an.

AE: Ja, sicher.

MS: Es fällt auf, dass einige der ganz Jungen einen ziemlich kometenhaften Aufstieg erlebt haben in dieser Zeit.

AE: Ja, das stimmt schon. Winnewisser konnte dann an der Kunsthalle Basel ausstellen. Einige hat er mitgezogen, auch den Disler hat er dort gross herausgebracht. Disler hatte *[in Luzern]* nie eine Einzelausstellung gehabt, aber in Gruppenausstellungen wurde der gezeigt. Aber was für mich sehr fördernd war, das ist seine breite Palette an Möglichkeiten. Das Ausweiten des Kunstbegriffs, das Verbinden mit Anderem, mit Physik, ohne zu belehren. Immer über das Künstlerische ging das, nicht über Lernschulen. Das waren nie pädagogische Ausstellungen und doch sehr verbindend mit anderen Disziplinen, und das war wirklich eine Bereicherung. Er hat auch Initiativen ergriffen, 1978, für das ganze Jubeljahr „800 Jahre Kanton Luzern“ oder so, da hat er Künstler eingeladen, in einem Wettbewerb Vorschläge zu machen, um für jeden Monat ein neues Künstlerplakat zu gestalten. Du hast recht. Er hat auch materiell sehr viel getan für einzelne. Er lud mich als Bildhauer ein, ein

Plakat für die *Grün 80* [Ausstellung für Garten- und Landschaftsbau in Münchenstein] zu entwerfen und ich habe den ersten Preis bekommen [lacht]. Das ist nicht Zuhälterei, ich habe ja die anderen Plakate auch gesehen. Er hat einen gefördert. Ich bin dankbar.

MS: Ich bin eigentlich interessiert, was das für eine Rolle war, die er dort eingenommen hat als Kurator.

AE: Er war nicht nur der Clown oder der intelligente Hofnarr, sondern er hat ganz konkret gefördert. Du erinnerst mich jetzt daran. Für dieselbe *Grün 80* hat er mich für ein Konzept vorgeschlagen, und ich habe ein Rendez-vous mit dem Direktor gehabt und dann spickte dieser weg von seinem Posten, weil er zu grosszügig war und da war das Projekt beerdigt ... Aber die Story muss ich noch zu Ende erzählen. Mit dem Plakatentwurf habe ich noch einen Riesenerfolg gehabt. Das Original wurde gestohlen, und eine Ausführung gab es nicht. Aber einen schönen Preis [lacht]. Ein Liebhaber hat das irgendwie geklaut!

MS: Neben dem Museum gab es gleichzeitig in Luzern ein paar Galerien, die aktiv wurden. Für dich wichtig war die Galerie Raeber, das hast du erwähnt.

AE: Zum Wandel beigetragen haben eben die Schule, die hat viel geleistet, Ammann und seine Vorgesetzten haben sehr viel Positives für die neue Situation der Kunst bewirkt und auch die Galerie Raeber. Da war ein junger Ökonom von der Handelshochschule St. Gallen und der musste ganz schnell die Druckerei des Familienbetriebes übernehmen, als Junger. Der hatte auch einen anderen Blick, damals war die Handelshochschule St. Gallen in Bezug auf Kunst im öffentlichen Raum, sogenannte Integrierte Kunst, ein Musterbeispiel. Das war ein sehr gutes Konzept, um moderne Kunst innerhalb von guter Architektur zu platzieren. Eine gute Arbeit vom Bildhauer und Architekten [Walter] Förderer auf internationalem Niveau. Die Raeber waren eine bestimmende Familie in Luzern, und das neue Umfeld seiner Schule mit der modernen Kunst, an der er gelernt hat, hat ihn sicher geprägt. Sein Zeichenlehrer in Engelberg hatte ihm auch viel beigebracht, damit er die Kunst in St. Gallen aufnehmen können. Die Herkunft ist immer wichtig. Und so hat er auch oft bei der Galerie Erker reingeschaut. Das war ein Verlag, der hat damals über [Sergej] Poljakoff, Chillida, Arnulf Rainer Mappen herausgegeben, mit Texten von Heidegger und so zu diesen Künstlern. Und da war er auch oft. Er hat also eine künstlerische autodidaktische Bildung genossen. Er war ein junger, sensibler Mensch, der moderne Kunst anschauen konnte. Und er hat den Wunsch gehabt, eine Galerie zu gründen, aus einer Leidenschaft heraus. Er hat diese zu einer sehr guten Galerie entwickelt, [hat] zuerst auch Poljakoffausstellungen [gemacht], [die hat er] teilweise von Erker in St. Gallen übernommen. Am Anfang hat er vieles von dort übernommen und hat dann bald auch eigene Ausstellungen entwickelt, zum Beispiel mit Wols, das war in der Schweiz, glaube ich, die erste Wolsausstellung. Es hat Bezug gegeben zu Paris, zu Deutschland und Raeber hat sich aber auch immer, ähnlich wie Ammann, für die Szene hier interessiert. Er suchte auch Kontakt mit Leuten, die denselben Horizont haben, und da

hat es dann doch zu einigen Innerschweizer Künstlern eine schöne Beziehung gegeben, und er hat eine ganze Reihe Innerschweizer Künstler ausgestellt. Die Galerie Raeber hat mich dann schon zum Museum hin und schweizerisch bekanntgemacht. Er hat immer schöne, gute Kataloge gemacht und verbreitet. Das war wirklich eine grosse Hilfe. Das war in der Schweiz bekannt, die Galerie Raeber ist die Galerie mit den schönen Katalogen. Dann hat er das Buch *28 Schweizer* herausgegeben, mit Theo Kneubühler, und das war ein Erfolg, und wenn man das Buch heute anschaut, sind die meisten Künstlerinnen und Künstler dort heute noch aktiv. Die haben sich also gut im Leben entwickelt, sie blieben lebendig. So hat er sehr vieles beigetragen, auch einige Entdeckungen gemacht. Annemarie von Matt zum Beispiel, oder zweimal [gab es] eine schöne Ausstellung von Ilse Weber, einer hervorragenden Aargauer Künstlerin. So hat er sehr viel geleistet, und jetzt die Tragik wieder: Gesellschaftlich wurde die Galerie überhaupt nicht getragen. Viele sogenannte Kunstsammler von hier, die vielleicht auch schon Arbeiten in dieser Art gekauft haben, gingen nicht bei ihm, sondern gingen nach Lörrach bei Basel kaufen. Da war eine Galerie mit einem ähnlichen Programm. Er hatte Beziehungen zu Einzelnen, aber nicht zur Gesellschaft, da wurde er nicht getragen, und so hat er die Galerie nach 15 Jahren zugemacht. Er hatte auch Beziehungen zu Peter Ludwig in Aachen, der hat auch von mir etwas gekauft in der Galerie Raeber. Er hatte eine grosse, lineare Ausstrahlung, aber nicht hier in Luzern. Aber er hat da sehr positiv gewirkt, er war eine Lichtquelle für dieses Gebiet, auch für die Künstlerinnen und Künstler. Es gab immer Diskussionen, aber das macht ja nichts.

MS: Das war in Luzern die Galerie, mit der du in den Anfängen immer mal wieder etwas gemacht hast.

AE: Ja, er kam schon Ende 1960 zu mir. Er kam auch, um etwas zu diskutieren, nicht nur in Bezug auf eine Ausstellung. Auch aus Interesse. Es war wirklich ein sehr lebendiger Mensch, gut informiert. Ludwig kam praktisch an jede Ausstellung und kaufte oft Sachen und so hatte ich das Glück, auch dort etwas zu platzieren. Das waren positive Erfolge, die wieder einen Impuls gaben für mich.

MS: Was gab es sonst noch für Ausstellungsorte in Luzern?

AE: Die Galerie Langenbacher, die von Pablo Stähli dann weitergeführt wurde. Später, in den 1980er Jahren, gab es auch eine ganz interessante Neuentwicklung, das war die Galerie Mai 36, an der Maihofstrasse 36. Das war auch sehr gut. Diese hatte wieder ein ganz anderes Programm, und die waren damals auch gewillt, von hier aus eine Atmosphäre zu machen. Das scheiterte auch an den finanziellen, wirtschaftlichen Möglichkeiten. Luzern ist keine Galerienstadt. Die beiden Galeristen – ich habe beide gut gekannt, Victor [Gisler] und Luigi Kurmann – die haben geglaubt, es kommt für einen internationalen Sammler nicht drauf an, ob er nach Zürich fliegt oder noch schnell nach Luzern geht. Das ging nicht auf. Aber die haben sehr, sehr gute Ausstellungen gemacht. Das war aber dann schon in den 1980er Jahren. Meistens hatte der Künstler, der kam, einen Vortrag oder eine Diskussion

mit den Schülerinnen und Schülern. Das haben die Galeristen initiiert mit Benno Zehnder, dem damaligen Direktor. Das war auch eine Privatinitiative, die an die Schule getragen wurde. Die haben immer interessante Ausstellungen gemacht, ich habe die Ausstellungen auch mit den Schülerinnen und Schülern besucht, wenn es ging. Die haben auch einen ganz guten Wind gebracht. Ein paar Mal habe ich Benno vertreten bei der Begrüssung dieser Künstler, das war etwas schwierig für mich mit dem Englisch, ich bin ja noch nicht ein Produkt der englischen Einflüsse [lacht] ... [Lawrence] Weiner war da, ein paar Mal, Matt Mullican war da, alles so interessante Künstler. Ich habe auch innerlich einen Bezug gehabt zu diesen Leuten. Wenn du fragst, ob es einen Diskurs gab ... ich habe im Stillen mit solchen Leute gesprochen. Und da war die Galerie Mai 36 ein sehr guter Anlaufsort. [Luigi Kurmann] hat auch Arbeiten ausgeführt für Oppenheim, den amerikanischen Konzeptkünstler, der grosse Anlagen und Apparate gemacht hat. Er hat mit dem zusammengearbeitet. Luigi war ein sehr kunstverständiger Mensch, er hat sehr viel für Künstlerinnen und Künstler gearbeitet, auch in Zug für das Monument von Matt Mullican hat er alles organisiert. Er hat sehr viel Verständnis und Fingerspitzengefühl für Kunst gehabt. Das war auch im Diskurs so. Und dann gingen sie nach Zürich. Ich ging dann regelmässig an ihre Ausstellungen.

MS: Die Galerie Raeber hat 1972 eine Ausstellung gemacht, die hiess *12 Künstler aus Luzern*, das hing zusammen mit dem Katalog *28 Schweizer*, da waren zum Teil auch die gleichen Leute drin. Das war eine Zeit, wo dieses Lokale sehr stark betont wurde oder man hat Künstlergruppen von einem Ort, so habe ich fast den Eindruck, auf Wanderschaft geschickt, von Ort zu Ort. Wie siehst du diese Betonung des Lokalen? Hast du das Gefühl, dass es überhaupt Verbindungen und Gemeinsamkeiten gab zwischen den Leuten, die in Luzern gearbeitet haben, oder wurde das bloss zusammengefasst für diese Ausstellungen?

MS: Man muss das Ganze wirklich in grösseren Zusammenhängen sehen. Selbst dass Düsseldorf ein Zentrum wurde – das war ja zuerst Peripherie. Der Nabel der Welt war bis Mitte 1950 Paris, und dann kam New York und mit der Pop Art kam noch London dazu. Und alles verzweigte sich noch mehr. Das waren keine Abflachungen, aber neue Strahlen und Wellen, die von dieser Bewegung, dieser Explosion ausgingen. Man muss das international sehen. Das ist eine internationale Bewegung gewesen – das Bild einer Explosion ist gar nicht schlecht, und dann Wellen bis zu den feinsten Verzweigungen. Dann kam Düsseldorf, direkt von Paris, das strahlte aus und verzweigte sich dann in der Schweiz auf drei Orte. Das waren Orte, wo zum Beispiel das Action Painting gar keine Rolle spielte ... Und dann gab es Menschen, die nicht mehr klassisch arbeiteten, nicht mehr nach dem Goldenen Schnitt komponierten oder „zu einer Vertikalen eine Horizontale“ und so – es gab andere Gesetzmässigkeiten. Und da gab es plötzlich eine ganze Reihe davon, die meisten waren ehemalige Schüler von der Kunstgewerbeschule oder Autodidakten, aber nicht mehr die klassischen Künstler. Es war, banal gesagt, eine andere Produktionsweise. Das war das Gemeinsame, nicht die Motive – und das haben Raeber und Ammann gespürt. Und zum Teil die Kunstkritik auch. Einen grossen

Beitrag leistete eben auch Theo Kneubühler, der war ein Schüler von mir in der sogenannten Bildhauerabteilung. Er hat angefangen zu schreiben, und was seine komplizierte Schreibe eben qualitativ doch ausstattet, das ist sein ganz intensives Erlebnis und das Beschreiben-Können. Das war eine neue Art von Kunstkritik: nicht das Formale, sondern was dahintersteht. Und das half alles. In Aarau war es ähnlich ... und in Genf war es hauptsächlich die Abteilung von Silvie und Chérif Defraoui. Mit denen hatte ich auch Kontakt, es ging immer um strukturelle schulische Fragen. Was ist eine Schule? Wohin gehört sie? Diese Diskussionen haben auch sehr früh begonnen. Was soll eine Kunstschule, welchen Status soll sie haben? Jetzt haben die Juristen und die selbst hochschulgebildeten Pädagogen eine Hochschule daraus gemacht und das Ziel ist erreicht. Vorher gab es grosse Diskussionen, was für einen Status die Schule haben soll – ob Akademie, Hochschule für Bildende Künste ...

MS: Wir waren bei der Frage: Gibt es überhaupt etwas, was typisch an Luzern war oder nicht? Ich frage das vor dem Hintergrund dessen, dass mittlerweile Mythen entstanden sind um die 1970er Jahre, diese Geschichte mit der Innerlichkeit, die wiedergekaut wird. Ich selber bin da etwas skeptisch, und deshalb frage ich: Gibt es Unterschiede zu anderen Orten oder siehst du das mehr in einem internationalen Kontext, wo zu dieser Zeit anderswo auch Ähnliches passiert ist?

AE: Ja, Luzern ist in diesem Moment ein ganz guter Nährboden gewesen für das, und zur richtigen Zeit haben das gewisse Leute hervorgezupft. Als ich kürzlich mit meiner Frau – sie hat auch eine künstlerische Ausbildung und ist eine sehr gute Partnerin für mein Schaffen – über die Innerlichkeit gesprochen habe, hat sie gesagt, und ich finde es die beste Definition: ‚Es ist wie ein Gespenst und wenn du dich für das Gespenst interessierst, dann verschwindet es‘. Ich mag es auch nicht mehr hören. Es ist ganz etwas Anderes, man muss [die Entwicklung] im internationalen Kontext sehen, dass da anders gearbeitet wurde, konzeptuell, mehr vom Material her. Da gibt es Beziehungen zur Land Art im weitesten Sinne – wir haben eine andere Topografie natürlich –, zu Arte Povera, zur Konzeptkunst und daraus hat es etwas Eigenes gegeben. Das war eine kurze, intensive Zeit und daraus sind wieder neue Sachen gewachsen. Es ist eine Station in der Entwicklung der zeitgenössischen Kunst. Das hat sich verbreitert. Sehr viele gehen jetzt von Luzern weg nach Zürich. Zürich hat etwas nachgeholt. Wenn man das vergleicht mit Zürich damals, abgesehen von der F+F, dort war eine offizielle Kunst, eine gewisse Art von Kubismus mit ein bisschen Figuren drin – das hauptsächlich. Dann hat es ein paar gute traditionelle Künstler gehabt und die Konkrete Kunst. Aber damals war Konkrete Kunst nicht en vogue, das war schon vorbei damals. Deshalb [verschob sich der Fokus] auch nach Aarau.

MS: Wo es diesen Kanon nicht gab.

AE: Genau.

MS: Ich habe auch mit Max Matter und Hugo Suter schon gesprochen. Das war sehr spannend, in Aarau war die Situation ja noch einmal

anders. Es gab keine Schule und das Kunsthaus hatte nicht die gleiche Rolle wie hier das Kunstmuseum. Das waren zwei spannende Gespräche.

AE: Mit Matter und Suter wurde ich dann ja auch ausgestellt, die sind alle etwa zehn Jahre jünger als ich. Es bestanden weniger direkte [Kontakte] – gut, ich habe von Suter mal ein kleines Bild gekauft, es war kameradschaftlich. Eine Verbindung hat es über Kneubühler zu Suter gegeben, auch zu Winnewisser, das war ein Kleeblatt, und dann kamen noch zwei von da und einer von dort. Es sind alles sehr intellektuelle, bewegliche Leute. So gab es Verbindungen.

MS: Und ihr seid ja auch relativ oft gemeinsam in Ausstellungen gewesen.

AE: Ja und ich selber bin Aargauer, so habe ich auch oft bei Wettbewerben und Ausstellungen mitgemacht. Ich wurde auch gefördert vom Kanton. Da gab es schon Kontakte. Und der Ziegelrain war ein Begriff.

MS: Bist du da auch hingegangen?

AE: Ich bin selber nie im Ziegelrain gewesen, ich habe aber fast alle gekannt. [Markus] Müller nicht, aber [Josef] Herzog, das war auch einer von Luzern, der hat, glaub ich, auch eine Zeit lang am Ziegelrain gearbeitet. Er war auf jeden Fall sehr gut integriert in Aarau. Das war sehr aktiv. Wir hier wurden eher gefördert von den Offiziellen – also von Ammann, von der Galerie Raeber, von Luigi und Victor.

MS: Und von Stähli?

AE: Ja, Pablo Stähli gab es noch. Sein Vorgänger, der Goldschmied [Hans] Langenbacher, war eben auch ganz wichtig, der hatte die ersten Kontakte zu Dieter Roth. Das war ein sehr kreativer Goldschmied, und er hat die ersten Ausstellungen gemacht über Dieter Roth, seine Bücher. Später hat er seine Ringe [*Serie von tragbaren Fingerringen mit auswechselbaren Aufsätzen, entstanden 1959-1973*] gemacht, das ist ein ganz interessantes Set, das wird heute noch in den Museen gezeigt. Das war ein guter Freund von Dieter Roth und er hat da auch viele Spuren hinterlassen.

MS: Der hatte ein Goldschmiedatelier und eine Galerie?

AE: Ja. Und diese Ausstellungsräume von Langenbacher hat dann nachher Stähli übernommen.

MS: Der ging dann auch nach Zürich.

AE: Er blieb nicht lange und ging dann nach Zürich, weil es hier nicht ging, diese Kunst zu präsentieren ... Jetzt haben wir doch vier prägende Galerien [gefunden]. Zuerst Langenbacher und Raeber, Langenbacher vielleicht etwas früher, dann Stähli, der sie übernahm und dann Victor Gisler und Luigi Kurmann. Es gibt dann später schon auch noch

Galerien, da habe ich auch ausgestellt. Und die haben den Urs Lüthi ausgestellt und so, aber das hatte auch keinen finanziellen [Erfolg].

MS: Ich glaube, der Ruedi Schill hatte auch noch einen Raum.

AE: Du erinnerst mich daran! Der Ruedi Schill, das ist auch eine gute Sache gewesen, und auch heute noch. Der Ruedi Schill hat angefangen, in seinem Büro der Druckerei Ausstellungen zu machen. Und dann [gab es] immer ein schönes Faltblatt [dazu]. Das hat er einige Jahre so gemacht. Das war damals, auch für mich, ich habe dort auch ausgestellt, wirklich wesentlich. Das muss ich jetzt sagen, wenn ich alles betrachte.

MS: Es ist interessant, Ruedi Schill findet man an wenigen Orten erwähnt in all den Büchern über diese Zeit. Aber Marianne Eigenheer hat mir davon erzählt.

AE: Ruedi Schill hat auch eine ganz grosse Bedeutung für die einzelnen Künstler gehabt und auch die Galerie Apropos jetzt ist für mich Kunst im öffentlichen Raum. Das grosse Schaufenster begeistert mich so! Und wenn man eine Ausstellung macht mit einem Bezug zum Fenster, dann ist das wirklich Kunst im öffentlichen Raum. Das ist wie ein Pavillon im öffentlichen Raum, künstlerisch gemacht. Und dass er das noch durchzieht, das finde ich sehr schön.

MS: War das von Anfang an dort?

AE: Nein, im anschliessenden Gebäude – ich weiss nicht, was da jetzt ist. [Die Galerie] war in seinem Büro, wo er die Kalkulationen gemacht hat. Er hatte ja eine Druckerei, er war der Junior-Chef von Schill AG. So hat er das aufgezogen. Der machte das wirklich gut ... Das ist gut, dass du solche Sachen noch fragst. Ich habe natürlich vieles vergessen. Das würde mich im Nachhinein fuchsen, wenn diese Dinge nicht da wären.

MS: Mir ist bei den Recherchen aufgefallen, dass manche Dinge sehr gut dokumentiert und überall erwähnt sind, andere weniger. Das hat wohl auch mit den engen Beziehungen zu tun, so dass manche Leute einfach präsenter sind. Und die Kunstgeschichtsschreibung bringt das mit sich, wie sie eben auch Begriffe wie die Innerlichkeit hervorbringt. Da lese ich zum Beispiel in einem Text über eine Künstlerin deiner Generation Sätze wie: „Sie ist im Umfeld der Innerschweizer Innerlichkeit bekannt geworden.“ Das sagt mir überhaupt nichts.

AE: Ja, das ist schrecklich.

MS: Da wird doch jemandem ein Etikett aufgeklebt ...

AE: Das hat der ganzen Region geschadet.

MS: Ich denke, es sagt einfach nichts aus [...] Nun, ich glaube, wir sind am Schluss unseres Gesprächs angelangt, wir haben jetzt sehr vieles angesprochen. Gibt es etwas, das du rückblickend noch sagen möchtest?

AE: Ich glaube nicht ... Darf ich nochmal die Fragen [auf deinem Blatt] überfliegen?

