

Interview mit Beat Wismer (BW)

Das Interview fand am 8. Oktober 2011 im Aargauer Kunsthaus statt. Die Fragen stellte Dora Imhof (DI). Transkription: Gina De Micheli.

Beat Wismer, Kunsthistoriker, geboren 1953, 1985-2007 Direktor des Aargauer Kunsthaus, seit 2007 Generaldirektor Museum Kunstpalast, Düsseldorf .

Dora Imhof: In unserem Forschungsprojekt interessiert uns die Schweizer Kunst der 70er Jahre, insbesondere die Orte Aarau, Genf und Luzern. Insbesondere Aarau und Luzern waren ja in Ihrer Laufbahn sehr wichtig, aber zuerst noch ein paar allgemeine Fragen zu Ihrer Person, zu Ihrem Werdegang, Sie studierten ab 1973 an der Universität Basel Kunstgeschichte, wie haben Sie damals als Student so ganz am Anfang die Kunstwelt der Schweiz wahrgenommen?

Beat Wismer: Als Student, also via Uni, gar nicht. Ich habe mein Studium begonnen zu einer Zeit, wo die Kunstgeschichte eigentlich so beim Kubismus aufgehört hat. Im Verlaufe des Studiums hatte ich dann das Glück, jetzt also universitär, dass ich noch Kurse und Vorlesungen von Franz Meier miterlebt habe, dann hörte dann die Kunstgeschichte dann bei Pollock auf, es gab so ein vor und nach Pollock, ich hatte allerdings, muss ich sagen, neben der Uni, relativ viel Kontakt mit der zeitgenössischen Szene, ich habe mein Gymnasium an der Klosterschule Engelberg gemacht, da gab's dann Berufsvorträge zu Medizin und Juristerei, die gab's in Engelberg, und für die exotischeren Dinge konnte man nach Luzern reisen, und wahrscheinlich 71 oder spätestens 72, hörte ich einen Berufsvortrag von Jean-Christophe Ammann in Luzern.

DI: Was ist ein Berufsvortrag?

BW: Das war, welche Berufswahl man ergreifen soll... Es wurden also Berufe vorgestellt, die normalen Berufe wurden in der Klosterschule [vorgestellt], da hat man jemanden eingeladen, und für die anderen durfte man dann wegreisen und ich habe dann Ammann in Luzern erlebt, und ich erinnere mich da wirklich sehr, sehr gut... Er trug so eine Jeans-Latzhose. Er war damals wirklich eine sehr charismatische Person, das muss man einfach sagen, der konnte auf und ab staksen und sagen, ich weiss nicht, was ich sagen soll, aber Disler ist einfach ein toller Maler, und die Leute sind reihenweise überzeugt, dass Disler ein guter Maler war, also das hat bei ihm funktioniert, und so hat er mich dann mitbegeistert für Kunstgeschichte. Ich habe dann noch so hin und hergependelt zwischen Fotografie und Kunstgeschichte, und mit der Matur war es dann klar, ich habe dann sofort begonnen Kunstgeschichte zu studieren, aber auch sofort begonnen zu jobben im Kunstmuseum Luzern, das heisst, ich habe dann spätestens ab 75 im Kunstmuseum Luzern gejobbt, das war Ausstellungsaufbau mit Luigi Kurmann, den könnte man auch befragen,

DI: Den haben wir schon befragt ...

BW: Und mit Peter Maier. Peter Maier war für die Luzerner Innerlichkeit ein guter Künstler, der auch eine Karriere gemacht hat so im Umfeld Ammann, Rägebogezentrum und so... Ich habe ihn dann damals 80 oder so gezeigt in der Filiale in Basel, in diesem Off-Space. Eer ist dann ganz früh gestorben, dieses Werk

ist jetzt unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Ich hatte damals also direkten Kontakt zur Szene, war aber ein relativer seriöser Student.

DI: Warum sind Sie nach Basel gegangen und nicht nach Zürich zum Beispiel?

BW: Ja, verstehe ich im Nachhinein auch nicht, aber ich hatte wohl eher irrationale Gründe, weil ich mich wohler fühlte in einer nicht so grossen Stadt, was Zürich ja auch nicht ist, aber irgendwie... Und wie gesagt, von der Uni kam nichts in Sachen zeitgenössischer Kunst, es gab diese Beziehung zu Luzern, dann gab's damals die Galerie Preisig in Basel. Also Stampa und Preisig waren für mich sehr wichtig, das war eigentlich früh in diesem Dunstkreis, über Stampa habe ich dann schon sehr früh sehr viele Videos gesehen, dann hatten Stampas ihr angestammtes Programm ein wenig aufgegeben... Es gab dann einfach ein neues Statement, und ich habe dann auch zum Beispiel [Richard] Kriesche kennengelernt oder [Ulrike] Rosenbach und die Leute. Und dann - das war auch ganz wichtig - kam Carlo Huber von Bern nach Basel und übernahm die Kunsthalle Basel. Und ich hatte einen knappen Draht zu Carlo Huber, zum Beispiel, das muss 75 oder 76 gewesen sein, da hat Robert Ryman seine Ausstellung in der Kunsthalle Basel gemalt. Er hat die Bilder dort gemalt, die meisten, und ich war während der Vorbereitungszeit fast täglich dort und habe ihn fotografiert. Es gab da auch ein bisschen Kontakte zur internationalen Szene. Bei Preisig war's wieder ein wenig anders, das muss 76 gewesen sein, ich sah die ersten Richter-Bilder, das waren die grauen Bilder, Wolfgang Laib, es war eigentlich ein Konrad Fischer Programm, das Preisig gemacht hat. Da gab's einen sehr guten persönlichen Draht, und Preisig hat mich dann irgendwie, weiss nicht mehr, wie das genau ging, an Urs Rausmüller und Christel Sauer verwiesen. Da habe ich dann nie gearbeitet, das war InK. Aber, ich habe dann für die InK-Ausstellung meinen überhaupt ersten Zeitungsartikel verfasst, und das war eine Ausstellung über Kounellis, Broodthaers, Richter, Penk, irgendwie so was. Dann war gleichzeitig ein Kunsthistoriker-Kongress in der Schweiz, da habe ich eigentlich den ersten Text geschrieben, das war für den *Brückenbauer*. So war ich eigentlich nahe bei der Szene. Ich habe trotzdem immer auch eine gewisse Distanz gehabt, Ammann hat mich damals auch gefragt, Katalogtexte zu schreiben, das traute ich mir nicht zu, dann hat er mir empfohlen, ich soll mit Gachnang nach Paris an die Biennale des Jeunes, da hab ich dann auch...

DI: Mit wem?

BW: Johannes Gachnang. Der hat damals die Biennale in Paris gemacht, wahrscheinlich 77. Das habe ich dann dummerweise ausgeschlagen. Also, ich war so knapp dabei.

DI: Also Ammann hat versucht, Sie zu fördern oder hat Sie gefördert.

BW: Ja, hat mich auch gefördert, doch, das kann man so sagen. Aber ich war natürlich nicht Künstler...

DI: Waren Sie auch an der Art Basel?

BW: Seit ich in Basel war, war ich an der Art, aber nie jobbenderweise und das muss man natürlich auch sagen, so wie es jetzt an der Art läuft, gab es damals nicht, es gab keine Führungen, es gab keine Studenten, die Führungen gemacht haben, das

war völlig unmöglich. Aber es war natürlich, wie soll ich jetzt sagen, klarer getrennt: neue Kunst und ältere Kunst, also Beyeler hat praktisch nichts Neues gemacht. Das war so wie, man liest den *Tagi* oder die *NZZ*, man war bei Stampa und Preisig, aber dann ging man nicht zu Beyeler, oder ich nicht...

DI: Sind Sie auch ins Ausland gereist? An die Documenta zum Beispiel?

BW: Ja, aber, so, 75 an die Biennale und die Documenta, doch, doch, ja, ja, klar. Aber wie gesagt, ich bin für Ihre engere Fragestellung ein ganz, ganz klein bisschen zu jung, respektive bei mir kam eigentlich das Interesse an der Kunst direkt eigentlich fast erst mit dem Entscheid zur Kunstgeschichte. Also es gab zum Beispiel 69 die Attitüden-Ausstellung, die hat mich sehr beeindruckt, aber ich habe sie nur am Fernsehen gesehen. Also ich erinnere mich sehr gut an einen Bericht vom Fernsehen, dass da Leute sind, die quasi das Trottoir aufreissen und das zu Kunst deklarieren, das fand ich sehr faszinierend, und das kam im Fernsehen, in der Kultursendung, mein Vater hat furchtbar geschimpft über diese Typen da und so, aber ich hab's nicht gesehen. Ich habe 69, das ist ja für mich jetzt interessant, die erste Ausstellung der *Düsseldorfer Szene* im Kunstmuseum Luzern, dann mit Beuys...

DI: Die haben Sie gesehen?

BW: Hab ich nicht gesehen. Aber ich weiss natürlich... Das ist für mich jetzt interessant, weil das war eigentlich nach dem Krieg die erste Manifestation der jungen Düsseldorfer Kunst nach Zero und Informel... Ich hab in Luzern eine Ausstellung in Erinnerung, das war Adolf Herbst, das haben wir besucht mit unserem Zeichenlehrer von Engelberg aus, und ich hab dann ab 73,74 alles gesehen in Luzern, praktisch, aber nicht vorher. Also diese Publikation von Kneubühler, 28 *Schweizer*, das wurde mir quasi zur Bibel, aber ein klein bisschen später, nicht im Erscheinungsjahr, das war ja 72, und ich habe es dann erst 74 entdeckt. Und 74 war die *Transformer*-Ausstellung, ab da habe ich sehr stark und sehr bewusst rezipiert. Aber da gibt's ja diese „Individuellen Mythologien“ 72, das habe ich noch nicht gesehen, das habe ich dann erst im Kunstmuseum Luzern, [dort] gab's diesen Seekorridor, da gab's diese kleine Ausstellungsschiene, das habe ich dann sehr, sehr bewusst rezipiert, und dann, was ganz wichtig war, das war ein bisschen ein Innerlichkeitsmanifest, diese *Mentalität Zeichnung* 76, das war mir eigentlich ganz, ganz wichtig, auch diese private kleine Form, nicht die grosse Kunst, sondern dieses Tüfteln und so weiter. Von daher waren Kielholz, Hugo Suter und diese Leute eigentlich für mich ganz, ganz wichtige Personen.

DI: Die waren ja eigentlich in Aarau.

BW: Die waren in Aarau.

DI: Waren Sie da auch schon in dieser Zeit?

BW: Hmm.. ne, da war ich selten. Es gab hier die 1936er Ausstellung, aber die war später [1981]. Dann gab's hier die grosse Ausstellung *Le singe peintre* von Rémy Zaugg [1982], die war ganz wichtig, ich habe nicht so viele Ausstellungen in Aarau gesehen. Aber wie gesagt, ich bin für Ihre Fragestellung ein ganz, ganz bisschen zu jung, respektive es gab bei mir während des Gymnasiums noch kein Interesse. Aber

ich habe natürlich dann über meine Arbeit für den Sammlungskatalog hier, was ja 80, 81 begonnen hat, und 84 ist er dann erschienen, dadurch habe ich die Sache sehr, sehr stark aufgearbeitet, das war mir dann sehr, sehr bewusst, aber ich habe einiges nicht gesehen.

DI: Darauf kommen wir wahrscheinlich später noch. Und Sie haben ja gesagt, Kneubühler, das war für Sie damals die Bibel.

BW: Ja, es gab ja eigentlich zwei, das eine war die und das andere war dann natürlich, das werden Sie mehrfach gehört haben, diesen *Diskurs in der Enge*. Die ganze Geschichte ist ja ein bisschen ambivalent. Man bewegte sich so im Rahmen der grossen Kunst, aber es war eigentlich die kleine Form. Also man musste nicht in die Zentren reisen, es gab ja dann viele Geschichten, ... es gab ja dann... Wann war das, 74? *The Swiss Avantgarde* in New York...

DI: Das war glaube ich schon vorher. Ich glaube, das war 71 oder 72..

BW: Das war natürlich auch ein ganz wichtiger Katalog. Aber das waren alles Kataloge. Oder diese Publikationen von Grégoire Müller, *The New Avantgarde*, kennen Sie das?

DI: Nein.

BW: Grégoire Müller ist der Sohn von Robert Müller. Und der war, glaube ich, Assistent bei Szeemann für die Attitüden-Ausstellung. Und der ist auch Künstler, figurativer Künstler, so ein bisschen realistische Malerei, so ein bisschen Leon Golub, so in die Richtung, grob vereinfacht, und der hat ein ganz wichtiges Buch geschrieben, wahrscheinlich 1970, Minimal Art und Post Minimal Art, das waren so wichtige Bücher damals. Und wie gesagt, eben Nizon, es waren nicht die ganz grossen Namen, also es war Robert Müller oder wie auch immer, nicht Picasso, man konnte eigentlich ganz nahe dran sein. Und das war faszinierend. Aber das alles war im Studium kein Thema, das habe ich dann für mich gelesen. Die Attitüden-Ausstellung, die war für mich wirklich wichtig, weil ich habe die ja nicht gesehen, aber die war für mich trotzdem wichtig. Und der Katalog war mir sehr wichtig, gut, ich habe ja dann nicht nur Kunstgeschichte, sondern auch Philosophie studiert, also für mich war... Ich bin ohne Kunst aufgewachsen, und für mich ging der Einstieg in die Kunst über die damals aktuellste Kunst, das war einerseits Arte Povera, und dann Minimal Art, und, also Handschrift war völlig verpönt, ich bin zur Malerei sehr viel später gekommen.

DI: Also wie meinen Sie Handschrift?

BW: Also der Künstlerpathos...

DI: Aber die Zeichnung?

BW: Die Zeichnung dann schon, sie hat mir dann wohl den Weg zur Malerei wieder eröffnet. Aber Disler, oder die Neuen Wilden dann, war für mich damals unmöglich, das ging einfach nicht. Also für mich war die Kunst eigentlich im Hegelschen Sinne eher zu Ende, es geht nur noch ums Denken über Kunst, und das Ganze, was ich dann sehr gern gekriegt habe, Kirkeby, das kam alles viel später... Und die

Entdeckung der Malerei. Das war auch sehr viel später. Ja, das waren aber eher so die Tüftler-Zeichnungen, so was, das habe ich immer geschätzt...

DI: Und als Sie da in Luzern waren, hatten Sie engen Kontakt mit Ammann oder Luigi Kurmann?

BW: Hmmh, ich habe bei diversen Ausstellungen mitgearbeitet. Ich bin zum Beispiel mit Ammann zur *Junggesellenmaschine* gereist, 75, das war so quasi ein Betriebsausflug. Kneubühler war da, er hat damals Katalogtexte geschrieben, aber den habe ich da eigentlich nicht kennengelernt, sondern nur gesehen, wie er nachgedacht hat, da durfte man ihn nicht stören. Ich habe dann Walker noch nicht richtig kennengelernt, später dann sehr gut. Es gab aber, das muss ich noch hinzufügen, einen Nebenzweig zur Luzerner Szene, das war ab... Ab 71, 72, 73 war ich relativ engagiert beim Jazz Festival Willisau, ich war gut befreundet mit Niklaus Troxler, und habe über Feste bei ihm dann auch Winnewisser kennengelernt oder Godi Hofmann und so weiter, das war so ein Nebenzweig, ich habe dann über diesen Weg einen relativ guten Draht gehabt zu einigen von der Kunstgewerbeschule... Also Willisau war für mich in gewisserweise auch ein Kristallisationsort [*lacht*]... Da traf ich dann diese Künstler oder die Grafiker, die dafür gearbeitet haben und so. Ich hatte keinen Kontakt zur F&F, höchstens indirekt durch Ausstellungen bei Stampa, wenig Kontakt zur Zürcher Szene.

DI: Ja, dann haben Sie das Studium beendet.

BW: Ich habe dann das Studium 1980 beendet. War aber... Ich habe mehr oder weniger die ganze Zeit bei Ammann gejobbt, dann ging Ammann nach Basel, das war 78, habe dann sofort mit ihm in Basel sofort wieder Kontakt gehabt, aber da war ich am Schluss des Studiums, da habe ich vor allem Führungen gemacht, habe einige Führungen gemacht für Ammann, dann auch im MGK, 80, da habe ich auch Führungen gemacht. Ich hatte dann aber schon einen relativ engen Draht zu Martin Kunz, eigentlich bevor er in Luzern war. Und wie er dann nach Luzern ging, hatte ich dann sofort wieder einen Draht zu ihm, habe dann auch wieder gejobbt und Führungen gemacht und habe dann eigentlich direkt nach dem Liz in Luzern begonnen, als Assistent.

DI: Also Sie haben sich beworben...

BW: Ne, das hat sich so ergeben... Ich war natürlich auch innerhalb dieser Crew in Luzern, dieser Jobber-Crew, war ich der Kunsthistoriker. Das war dann eine halbe Stelle. Ich habe dann, das durfte man da aber nicht öffentlich im Impressum publizieren, weil ich war nicht dafür angestellt, ich habe dann den Katalog *CH '70-'80* mitbetreut, den habe ich eigentlich redaktionell betreut, aber ich war eigentlich für die Sammlung angestellt, und irgendwie durfte man das nicht publizieren, aber diese ganzen Biographien und Bibliographien und so weiter habe ich damals gemacht, dadurch gab's wieder einen engen Draht, den es vorher schon gegeben hat, zu Marianne Eigenheer, die ja damals für Ammann schon sehr viel Redaktionsarbeit gemacht hat für die Luzerner Kataloge, und darüber gab's dann wieder einen relativen engen Kontakt zur Szene, ich war dann dabei, wie die ganze Ausstellung 70-80, 81 stattgefunden hat, die habe ich dann mit aufgebaut, da habe ich dann natürlich viele kennengelernt.

DI: Die war ja sehr wichtig damals, weil sie war relativ gross und strebte einen Überblick an, eigentlich.

BW: Die war in vieler Hinsicht ziemlich wichtig. Das waren ja dreissig Leute, vielleicht auch, vielleicht täusche ich mich da auch, zum ersten Mal vielleicht auch ein massiver Einbezug der welschen Schweiz, Groupe Ecart, Armleder, dann die ganzen Videogeschichten, Defraoui, Jean Otth und so weiter, die Leute. Es gibt eine ganz lustige Geschichte, die man eigentlich so nicht realisiert... Ich glaube, die Ausstellung ging danach nach Genua...

DI: Ich glaube, sie war an zwei Orten... Bonn und Graz war sie auch.

BW: Ich glaube, sie war dann noch irgendwo in Italien. Wenn ich mich richtig erinnere, war das italienische Plakat, das gab damals auch Diskussionen, da stand *CH '70-'80*, „a cura di Martin Kunz“. Und das war für mich, wenn ich das richtig in Erinnerung habe, eine der ersten Ausstellungen, wo quasi der Kurator so explizit genannt wird. Also das hat er von Szeemann gelernt und so, aber das war dann so deklariert, der Kurator genannt, das war ja auch etwas Neues, eigentlich.

DI: Und die Ausstellung wurde ja dann auch ziemlich diskutiert. Gerade in Luzern, haben Sie das wahrgenommen?

BW: Ja, das habe ich natürlich massiv wahrgenommen. Das weiss man wahrscheinlich nicht so. Es gab einen ganz, ganz heftigen, wirklich sehr heftigen Streit mit Martin Disler, das habe ich massiv mitgekriegt, es war aus seiner Sicht nicht die Bedingungen, die man ihm zugesagt hat, so. Dann gab's noch etwas, da war ja dann 1980 „Züri brännt“, also die Geschichte, die ja nicht Thema ist in *CH '70-'80*, die ganz jungen Positionen sind noch nicht dabei, also natürlich, Martin Disler ist dabei, aber ich glaube Klaudia Schifferle nicht. Ich glaube, Fischli/Weiss waren auch nicht dabei.

DI: Das kann ich mir kaum vorstellen, die hatten damals bei Stähli die erste Ausstellung überhaupt, 80 oder 81, und *Saus und Braus* war ja auch 80, und *Bilder* in Winterthur war ja auch 80, 81, quasi alle zeitgleich.

BW: *Bilder* war 81, 82, aber da waren sie schon zusammen, Fischli & Weiss?

DI: Da haben sie noch getrennt gearbeitet.

BW: Eben, genau. Und Weiss war ja bei *Mentalität Zeichnung* dabei. Also auf jeden Fall gab es diesen Brennpunkt „Züri brännt“, und das war dann auch der Zeitpunkt, Irrtum vorbehalten, so etwa 78, 80, hörte Franz Meier auf in Basel. Und ich hatte da einen relativ engen Kontakt zu Franz Meier, weil ich zu seinem Abgang in Basel für das *Kunstbulletin* ein relativ langes Interview mit ihm geführt, da gab es dann auch mehrere redaktionelle Runden. Und ich hatte da einen relativ engen Kontakt zu ihm, und er hat sich ja nach seinem Aufhören in Basel dann total auf die neue Szene gestürzt. Er hatte dann einen sehr engen Kontakt zu Martin Disler, was es ja über Koeplin auch schon gab. Und ich weiss nicht, an diesen Veranstaltungen vor dreissig Jahren in der Kaserne Basel, war auch so ein Ort, wo „Züri brännt“ gelaufen ist. Und da war Franz Meier eigentlich immer dabei, also nach seiner Pollock und Minimal-Geschichte hat er sich um 80 ganz auf die Seite der jungen Szene

geworfen. Das war eigentlich ganz interessant. Was ja Geelhaar... gut Geelhaar und Disler, das ging, aber sonst war Geelhaar, das war Jasper Johns und so weiter, und hatte mit Schweizer Kunst wenig zu tun...

DI: Aber eben Luzern, da war ja eigentlich diese ganze Innerlichkeits-Geschichte schon etwas vorbei, oder war das noch spürbar?

BW: Also Ambauen trat da auch auf und ich glaube, Irrtum vorbehalten, ob er wirklich da dabei war, aber ich glaube, es gab einen Auftritt von Ambauen an der Eröffnung von CH '70-'80, der hat da immer so Pamphlete verteilt und sehr laut geschimpft.

DI: Also über die Kunst-Mafia?

BW: Ja, klar. Über die Auswahl. Ja, gut, aber da muss ich sagen, ich habe ihn erlebt, ich habe ihn nicht gekannt. Und, wenn man das Werk überschaut, er gehört ja eigentlich fast ein bisschen dazu. Also, man hätte sich auch taktisch überlegen können, wir nehmen ihn dazu, wir inkorporieren ihn ins System, dann haben wir unsere Ruhe, aber das war nicht der Fall.

DI: Und haben Sie damals in Luzern gewohnt?

BW: Ne, ich habe gependelt.

DI: Sie waren in Basel?

BW: Ne, ne, ich war da in Basel. Ich war eigentlich seit Herbst 73 in Basel. Und habe da eigentlich, ne das war ein halber Job, höchstens, und habe dann, ich war ja dann, ah, ging einfach nicht mehr... Persönliches Problem. Und dann gab's diese Anstellung an der Uni Zürich. Ich habe mich beworben und wurde dann im Frühjahr 82 Assistent in Zürich, aber ich hatte bereits, ab Herbst 81 den Job vom SIK für den Sammlungskatalog für Aarau. Also das war eigentlich für meine Karriere das ganz Entscheidende. Ich habe Texte geschrieben für den Sammlungskatalog für Solothurn und Olten, fürs SIK. Und darauf wurde ich von Georg Germann, der war damals am SIK, sagt Ihnen das was?

DI: Ja, also ich kenne ihn nicht, aber ich weiss, dass er für andere auch sehr wichtig war.

BW: Schön! [*lacht*]... Er hatte eigentlich den Job, den Sammlungskatalog für Aarau zu machen, er hatte dann keine Zeit mehr und hat mich gefragt, und ich habe das dann mit Paul-André Jaccard gemacht, wobei achtzig Prozent ist von mir, ich hatte auch die ganze Flachware, Malerei und Zeichnung, und er hat Plastik und Skulptur gemacht. Und ich meine, Sie kennen dieses Buch, das letzte Jahr habe ich keinen Rappen mehr verdient, weil ich die Termine nie eingehalten habe, es wurde immer grösser und grösser und immer umfangreicher und erschien dann und wurde fast so beschrieben als Lexikon der Schweizer Kunst. Annemarie Monteil hat das so rezensiert. Und da war mir eigentlich schon ganz klar, das war schon damals eine wirklich repräsentative Schweizer Sammlung, und dadurch hatte ich natürlich einen engen Kontakt zu Heiny Widmer, die Texte waren völlig unpragmatisch [*lacht*], die wuchsen immer ins Uferlose und habe dadurch natürlich viele Ateliers besucht und dadurch viele Leute kennengelernt. Das war 1981-1984. Und dann gab's 1983/84 die

drei Ausstellungen zur Schweizer Kunst von Heiny Widmer, der damals schon todkrank war, es gab dann auch die Eröffnungsansprache von Heiny Widmer, die wurde dann publiziert, das war eigentlich sein Testament. Im Frühjahr 1984 ist er dann verstorben. Und das ist vielleicht auch wichtig, er hatte schon 1974 in Aarau die Ausstellung *Haben und nicht Haben* gemacht, das gibt's einen fotokopierten Katalog, das war so der erste explizite Versuch, eine Art Nationalgalerie aufzubauen, und daran hat sich ja der Sammlungskatalog dann auch ein bisschen gemessen. Also, bei *Haben und nicht Haben* gab's die ganzen Geschichten, die hier noch nicht waren. Und das war dann für mich dann schon so eine Art Leitschnur, auch für die Erweiterung des Hauses, die Erweiterung des Hauses haben wir ja nur für die Sammlung gekriegt. Wir haben ja damals politisch sehr stark gesagt, eigentlich haben wir im Keller die Nationalgalerie, es ist in der Schweiz die heimliche Nationalgalerie, der Politik haben wir die Sammlung immer als Nationalgalerie verkauft, wie's dann beschlossen war, die Bauarbeiten begonnen haben, da haben wir diesen Begriff nicht mehr gebraucht. Da gab's diesen engen Kontakt zu Heiny Widmer, viele Gespräche mit Heiny Widmer, da gabs dann wirklich viele, viele Kontakte zur Schweizer Szene. Aber eben ein bisschen nach ihrer anvisierten Zeit.

DI: Ja, aber eben, Ammann und Widmer haben Sie beide gut gekannt und...

BW: Ja, aber versetzt. Ganz klar versetzt. Da war zuerst Ammann und dann Widmer. Jetzt gibt's aber eigentlich einen sehr interessanten Punkt. Ammann hat damals immer mit dem Ort gearbeitet. Also, das heisst, er hat in Luzern mit Luzernern gearbeitet, in Luzern, Winnewisser an die Documenta gebracht, also hat ganz, ganz stark mit der lokalen Szene gearbeitet. In Basel dann auch, mit Mirjam Cahn, Anselm Stalder, Anna Winteler und so weiter. Die ja alle nachher sehr enttäuscht waren, dass er nichts mit ihnen in Frankfurt gemacht hat. Ich glaube, ausser Mirjam Cahn hat er eigentlich niemanden quasi mitgenommen. Aber das war immer seine Politik der Arbeit, immer am Ort.

DI: Und er hat sich ganz stark für diesen Austausch lokal und international bemüht. Dass er die zeitgenössischen Künstler hingeholt hat und dann zusammen gezeigt hat.

BW: Es ist ja auch ganz interessant, 95 oder so hatten wir mal eine Ausstellung mit unserer Sammlung hier von Aarau in Frankfurt. Und da gab's dann ein Gespräch mit Ammann, und da haben wir auch über Winnewisser gesprochen und Ammann hat damals quasi gesagt, kein Museum muss sich schämen, was einen guten Winnewisser hat, es gibt ganz tolle Arbeiten, die für die Zeit und den Ort gestimmt haben, die kann man überall zeigen, aber als Ganzes hat's ihn nicht mehr interessiert. Aber, wo sind wir stehen geblieben.

DI: Bei Widmer und Ammann.

BW: Ja, Widmer hat, das war für mich eigentlich ganz interessant, das hier zu realisieren, Widmer hat seine Leute hier massiv gefördert. Heiner Kielholz, Max Matter, Hugo Suter und so weiter, und er hat sie dann nach St. Gallen geschickt, zur Galerie [Wilma] Lock vermittelt, eine Eröffnungsansprache gehalten, er hat sie an verschiedene Orte hin vermittelt, hat sie auch früh gekauft, aber er hat keine grossen Ausstellungen am Ort gemacht. Ich weiss nicht, ob das eine Angst war, dass man das Haus als zu lokal einstuft. Er hat sie massiv gefördert, die Ziegelrain-Gruppe war

mit ihm befreundet, aber er hat keine Ziegelrain-Ausstellung im Haus gemacht, sondern hat sie nach aussen geschickt, während Ammann immer am Ort mit den Leuten gearbeitet hat.

DI: Eben, er hat ja dann eigentlich eher die Aussenseiter-Künstler, die Art brut-Künstler und so ein bisschen eine ältere Generation gezeigt.

BW: Er hat eigentlich seine Generation mehrheitlich gezeigt. Art brut war so eine Spezialität des Hauses, die ich ein bisschen übernommen habe, aber dann aufgegeben habe. Er hat Emma Kunz entdeckt, er hat Emma Kunz in der Sammlung, hat das oft gezeigt. Outsider war für ihn apriori eine Qualität, ob es dann von den Werken wirklich ganz gut war, war irgendwie zweitrangig... Er hat dann meiner Meinung nach, so zweite oder dritte Garde an Outsider-Kunst gezeigt, also so etwas wie Adolf Wey, was mich nicht mehr interessiert hat. Aber wir haben damals in der Frühzeit doch noch Künstler aus Gugging gezeigt, das war grad am Anfang... In der frühen Zeit war ich drei, vier Mal in Gugging Ich habe die Leute auch besucht dort. Und das hätte ja dann irgend etwas mit der Innerlichkeit und dem Zeichnen zu tun. Aber bevor ich in Aarau war... Ich wohnte in Basel, arbeitete in Luzern und an der Uni Zürich, und habe zusammen mit Eric Hattan und Silvia Bächli die Filiale gemacht, und da gab's dann...

DI: Da hat Luigi Kurmann gesagt, Sie hätten es Filiale genannt, quasi in Bezug auf seinen Raum für aktuelle Kunst...

BW: Interessant... Also, der Begriff kam sicher nicht von mir, weil ich bin da eingestiegen, als es schon lief... das war Eric Hattan. Und da habe ich eigentlich und das ist eigentlich das Seltsame an der ganzen Geschichte, ich habe die jungen Basler erst dann kennengelernt, richtig. Weil, wie gesagt, von der Uni gab's keinen Kontakt zur zeitgenössischen Kunst, das ist ja jetzt anders, da haben sie diese Galerieübungen oder sie schreiben erste Texte zu den jungen Künstler und Künstlerinnen, das gab's natürlich damals alles nicht. Eric Hattan, Silvia Bächli und Mirjam Cahn waren dann direkte Nachbarn von mir, und wir haben dann zusammen die Filiale gemacht, da habe ich dann wirklich viele Leute kennengelernt, aber ich war natürlich eine Spur älter als Hattan und ich war Kunstgeschichtler, ich habe, wie soll ich sagen, die sichereren Positionen reingebracht, also er hat Jean -heisst er Jean? - [Christian] Floquet vorgeschlagen, ich habe Armleder vorgeschlagen, oder dieser Peter Meier hat eine grosse Ausstellung... Also ab dann gab's die wirklich direkten Kontakte eigentlich zur zeitgenössischen Szene. Das spielte sich so zwischen 74 und 85 ab. 85 kam ich ja dann nach Aarau.

DI: Eben. Und da haben Sie ja eigentlich das fortgeführt, was Widmer gemacht hat. Also er hat ja ganz stark die Sammlung aufgebaut und hat ja explizit geschrieben im Katalog *Haben und nicht Haben*, er wolle ein Museum schaffen für Schweizer Kunst seit dem 18. Jahrhundert, was es nicht gab an den grösseren Häusern in der Form...

BW: Was es so nicht gibt und nicht gab. Die Sammlung hier wurde ja 1860 gegründet, und schon seit der Gründung wurde eigentlich nie nach hinten gekauft, es wurde eigentlich immer zeitgenössisch gekauft. Also bei der Gründung hat man aus den Ateliers gekauft, es gab dann, ich habe das auch legitimiert, mit dem Grossankauf um 1950 von Caspar Wolf und den zwei wichtigen Werken von Füssli, das sind ja die ersten Werke der Sammlung. Also, je nachdem, wie man

argumentiert, kann man auch sagen, ab da gab's eine eigenständige Schweizer Kunst. Diese beiden Positionen der Aufklärung, einerseits die Naturforschung, mit Caspar Wolf usw. und das andere, die philosophische, psychologische, mythologische Geschichte, sehr gelehrt, von Füssli, das war dann für mich immer ein möglicher Beginn einer Schweizer Sammlung. Also wir haben nie den Versuch gemacht, zurückzugehen und irgendwie Holbein zu erwerben. Also, wir haben immer gesagt, das ist Schweizer Kunst der Neuzeit. Ich konnte dann noch ein drittes Füssliwerk erwerben und wir konnten noch weitere Caspar Wolfs erwerben im Sinne von Schwerpunkte ausbauen, aber wir haben nie nach Früherem geschickt.

DI: Ja, und dann haben Sie natürlich die Ziegelrain-Künstler alle in den 1980er und 1990er Jahren gezeigt.

BW: Ja, die haben wir mit einer gewissen Systematik gezeigt. Die waren ja alle auch ein bisschen eigen... Nein, die waren wirklich Eigenbrötler, oder. Bei Kielholz war's so... Also, sie sprechen ja auch mit Konrad Wittmer, oder? Der war ja der interimistische Leiter, bis ich kam. Das war ja eigentlich prima, der hatte nie die Ambition, das Haus zu übernehmen.

DI: Der kam ja auch aus dem Aufbau...

BW: Ja, der hat Architektur studiert und so. Der wollte die ganzen repräsentativen Aufgaben nicht, die so ein Job mit sich bringt, aber der kam eigentlich aus dem Nukleus dieser Szene wie Bernhard Lehner, den sie auch auf der Liste haben. Und das ist ja auch wieder etwas ganz Spezielles, das als Nebenbemerkung, das sind ja eigentlich auch fast die einzigen, abgesehen von einigen Künstlern, die hier geblieben sind, und die hier auch nach dieser heroischen Zeit der 70er Jahre, wo's hier brodelte, hier geblieben sind und hier Kulturarbeit geleistet haben, ich glaube, das war ganz, ganz wichtig, dass die geblieben sind. Bernhard Lehner hat den Freien Film erfunden, dieses Kino, die waren eigentlich immer ein bisschen für die alternative Szene zuständig. Wie bin ich jetzt drauf gekommen?

DI: Durch die Ziegelrain-Gruppe, die Sie gezeigt haben.

BW: Wie gesagt, Widmer hat sie eigentlich hier nicht gezeigt, aber er hat sie nach aussen vermittelt, er hat sie in die Sammlung genommen. Ich erinnere mich sehr gut mit Koni Wittmer, das muss ganz am Anfang, 86 oder 87, gewesen sein, wollten wir eine grosse Ausstellung mit ihm machen, wir haben ihn mehrfach besucht, es gab sehr viel Wein, und er sagte, nein, interessiert nicht und dann sagte er, etwas Kleines und wir, nein, etwas Grosses, und dann ging er nach hinten und kam zurück mit einem Papier mit dem ganzen Haus, wo die Ausstellung voll aufgezeichnet war, also, der wollte einfach gebeten werden und gebeten werden. Das war dann eine legendäre Ausstellung, er wollte keinen Katalogtext, ich habe ihm strahlend gesagt, wir hätten Geld für den Katalog gekriegt, die *Aargauer Zeitung* würde das finanzieren, und er sagte, von denen nehme er kein Geld, also wir mussten den Sponsor zurückgeben, es war ein Drama. Mit Hugo Suter und Max Matter war's einfacher, die wollten gerne zeigen, wurden aber dadurch eigentlich von Kielholz und Rothacher als Karrieristen abgetan, also, es war eine ganz seltsame Gemengelage. Rothacher, da sind wir immer gescheitert, das gab's erst nach seinem Tod... Also, ich hatte auch nicht den besten Draht zu ihm, das muss ich ganz klar sagen. Und irgendwie hab ich's aufgegeben ihn zu fragen, also, gut, wenn du nicht willst, dann

lassen wir es, wo hingegen ich bei Kielholz noch mehr insistiert habe. Mit Hugo Suter war's immer sehr angenehm, Hugo Suter war ja dann auch für ein Projekt massgeblich wichtig, das war 1991 diese Ausstellung *In Nebel aufgelöste Wasser des Stromes*, sagt Ihnen das was? Das war eine Hommage an Caspar Wolf. Dieser Untitel ist eine Zeile von Albrecht von Haller aus den *Alpen*, wo er irgendwie die Wirkung eines Wasserfalls beschreibt. Zur 700 Jahr-Feier haben wir das gemacht, Caspar Wolf im Mittelpunkt mit Kirkeby, Richard Long, Gloria Friedmann, Anna Winteler, Michael Biberstein und Hugo Suter. Also Hugo Suter hat sich in seinem Schaffen immer mit Caspar Wolf auseinandergesetzt, daher kam eigentlich diese Idee. Und das war dann eigentlich auch eine solche Ausstellungsstrategie, die Einheimischen, also Suter, mit Kirkeby zu verspannen. Was wir ja dann bei den grossen thematischen Geschichten zur Wolke oder bei der Malerei-Ausstellung und so weiter eigentlich immer gemacht haben. *Caro Dame* war 95 mit allen internationalen Künstlerinnen, aber dann auch zum Beispiel Barbara Müller, die ich in Frankfurt sicher nicht gezeigt hätte, aber wir haben dann immer die lokalen Positionen dazu genommen.

DI: Also ähnlich, wie's auch Ammann gemacht hat.

BW: Ja, wir haben's natürlich in den grossen thematischen internationalen Geschichten... Also grosse Wolkenausstellung, die war glaube ich, 2000, da war zum Beispiel Marianne Kuhn dabei, die wäre wohl, wenn die Ausstellung an einem anderen Ort stattgefunden hätte, nicht dabei. So, wir haben die eigentlich immer dazu genommen. Wir haben schon auch mit dem Ort gearbeitet, weil für mich immer auch klar war, man muss in diesem Museum auch immer spüren, wo es steht. Es soll keine anonym am Pult aufgebaute Sammlung sein, sondern man soll den Ort auch spüren, wo es stattfindet.

DI: Und war er auch wichtig als Vorbild, für die Art, wie man mit Künstlern umgeht und arbeitet?

BW: Wir haben die Künstler, insbesondere bei der Nebelausstellung explizit in die Konzeption miteinbezogen. Wir haben da auch einbezogen, etwas, also, Anna Winteler, die damals schon keine Kunst mehr gemacht hat, aber diese Werke waren für uns wichtig, also haben wir sie installiert... Aber es geht ja hier nicht nur um mich. Eben, ich bin eigentlich ein ganz bisschen zu spät.

DI: Äh, genau. Was uns aufgefallen ist, ist die ganze Beschäftigung mit Künstlern in der Schweiz, so, Schweizer Kunst in den 70er Jahren, angefangen mit Nizon und dann auch Theo Kneubühler, und interessant ist, dass es ja auch ganz viele Ausstellungen gab mit der Schweiz im Titel, *22 junge Schweizer Künstler*, *30 Schweizer Künstler* usw. Also dieses Abarbeiten an dieser Künstler in der Schweiz oder Schweizer Künstler-Thematik. Woher denken Sie, kommt das, ist das ein Echo auf Nizon, oder ist das in einer Phase der Internationalisierung oder Globalisierung eine Selbstvergewisserung oder ein neues Selbstbewusstsein?

BW: Also, ich denke, es gibt viele Gründe dafür, also ich weiss nicht, inwieweit Nizon da anregend war, vielleicht hat er nur einfach eine Diagnose gestellt, das weiss ich nicht. Aber, es gab eine ganz, ganz wichtige Ausstellung, das war diese Attitüden-Geschichte in Bern, da waren ja kaum Schweizer dabei, Castelli... Es waren kaum Schweizer dabei. Aldo Walker war dabei, aber er war nicht im Katalog oder

umgekehrt. Es gibt diesen Briefwechsel, und dann kam ja dann Ammann nach Luzern. Und hat ja dann eine Art Schweizer Attitüden-Ausstellung gemacht. Jetzt waren das die *Visualisierten Denkprozesse*, das ist aber ein Titel, den er mehrfach gebraucht hat, eigentlich hat er eine Schweizer Attitüden-Ausstellung gemacht, und damit eigentlich gesagt, es gibt diesen Aufbruch in der Schweiz auch, es gibt diese Szene in der Schweiz auch. Also der Blick weg von den Zentren, das Zentrum ist nicht mehr so wichtig, weil die Information sehr schnell überall ist. Ammann hat eigentlich gezeigt, an meinem Ort, in meiner Umgebung, da gibt es das auch, und mit denen hat er auch gearbeitet. Wie Sie richtig gesagt haben, kamen die zahlreichen Schweizer Gruppenausstellungen, die gereist sind, die erste war wahrscheinlich die *Swiss Avantgarde*, was ja in zwei Ausstellungen oder zwei Bänden ist. Es gibt da einerseits die Generation Bill, Lohse, die Zürcher Konkreten, aber es gibt auch Kielholz. Es sind die Jüngsten, das ist ja dann auch neu, Kielholz, Rothacher, Raetz waren an der Biennale São Paulo, muss auch 70 oder so gewesen sein, also auch ganz, ganz früh. Also es gab da schon eine Hinwendung zu junger Kunst, die man international gezeigt hat. Also, all das, was Sie erwähnen, ist wahrscheinlich alles auch von Pro Helvetia unterstützt, also es gab relativ viel Geld für die Präsentation von Schweizer Kunst im Ausland. Es gab einige Orte im Ausland, vor allem in Deutschland, die spezifisch interessiert waren an der Schweizer Kunst, ich glaube, Nürnberg war so ein Ort...

DI: Das war dann 80er Jahre, 83 war das, glaube ich.

BW: Das mag sein, da gab's *Blüten des Eigensinns*, wahrscheinlich auch erst 80er Jahre?

DI: Ja, nach diesem *Saus & Braus* ...

BW: Ja dann gab's Fischli/Weiss. Und dann gab's wieder ein Blick zurück in die Schweiz... Wann wurde *Parkett* gegründet?

DI: 84.

BW: Erst. Also, ich denke, es gab relativ viel Geld für die Präsentation von Schweizer Kunst im Ausland, Pro Helvetia hat massiv solche Gruppenausstellungen unterstützt. Und jetzt kommt's dann zu einer der ganz schwierigen Kapitel in der Schweizer Kunst, es gab damals, sehr engagiert war Pablo Stähli. Der hat ja auch in Luzern begonnen mit Urs Lüthi und diese Geschichte, also Lüthi war natürlich auch eine wichtige Figur, 74, bei *Transformer*, haben Sie das gesehen?

DI: Nein, nein [*lacht*]. Also, ich kenne natürlich den Katalog.

BW: Das habe ich natürlich gesehen. Pablo Stähli hatte gute Kontakte zum Ausland, da gab's diese *22 Junge Swizers*, die in Amsterdam waren. Es gab Johannes Gachnang, der in den 70er Jahren das Goethe Institut in Amsterdam geleitet hat, der da zum Beispiel Markus Raetz und Gaspare Melcher gezeigt hat. Das war schon ziemlich dezentral angelegt. Das Fatale für die Zukunft ist, dass Stähli, der ein bisschen der Katalysator war, der sehr viel Interessantes gemacht hat, aber die Leute nicht halten konnte, und es gab dann keine Folgegalerie. Also, ich habe das schon Mal ziemlich ungeschützt in einem grösseren Gespräch in der *NZZ* gesagt und wurde fast erschossen von gewissen Schweizer Künstlern, weil ich habe damals

auch lobend über Hauser & Wirth gesprochen, es gab in der Schweiz seit 1980 keine Galerie, die die Schweizer Kunst nach aussen gebracht hat. Das ist irgendwie fatal. Das war erst Hauser & Wirth und ein bisschen auch Mai 36, die das professionell gemacht haben. Aber wir haben eine ganz seltsame Situation, es gab die vielen Gruppenausstellungen, die sie erwähnt haben, aber es gab nur sehr wenige Nachfolge-Ausstellungen für die einzelnen Künstler, ganz, ganz wenige. Es gab dann ganz wenige internationale Karrieren von Schweizer Künstlern.

DI: Also abgesehen von Fischli/Weiss via Sprüth/Magers...

BW: Ja, ja, klar. Aber, fragen Sie im Ausland mal nach André Thomkins, sogar in Düsseldorf und Essen, wo er gelebt hat und viel gemacht hat, er war ja Professor, praktisch unbekannt, Markus Raetz ist praktisch unbekannt. Es gab dann, aber das geht jetzt weg von dieser Geschichte, sehr viel später dann Ende der 90er Jahre, ein ganz interessantes Moment, wo sich die Schweiz fast erstmals mit einem Künstler mit einem Schweizer Künstler im Ausland massiv präsentierte, das war Tinguely in Moskau. Und dann kam die Expo mit Pipilotti... So, und natürlich gab's vorher, Max Bill an der Triennale in Mailand, als Architekt, aber das ist ja eine andere Geschichte. Künstler stehen im Prinzip in der Schweiz so ein bisschen unter Verdacht, während italienische Künstler ja immer professore genannt werden, egal was sie machen, man blufft mit den eigenen Künstlern im Ausland und das macht die Schweiz ja nicht, man schämt sich fast ein bisschen und das hat sich ja für ganz, ganz wenige, also ich denke, Pipilotti und Tinguely sind so die ganz grossen Ausnahmen, da gibt's die die ganz wenigen Ausnahmen, wie gesagt mit Fischli/Weiss oder... Es sind wenige.

DI: Wobei in den letzten Jahren hats sich schon ein wenig geändert, dass es mehr geworden sind.

BW: Es hat sich etwas verändert, aber es ist so diese Bodensatzarbeit von Stähli oder Anton Meier, die hat kaum zu Fortsetzungen geführt im Ausland. Es gab dann wirklich eine neue Generation mit Hauser & Wirth und Presenhuber, die die Leute auch nach aussen gebracht haben. Es gibt so ein wunderbares Beispiel, Heiny Widmer hat in den 70er Jahren, massiv, massivst, fast zu stark für ein Museum, Hans Josephsohn gekauft, eine immense Werkgruppe, die eigentlich zu gross ist für dieses Haus. Und wir haben uns in den 80er und 90er Jahren doch sehr bemüht, eine Präsentation von Josephsohn im Ausland zu machen, absolut undenkbar. Und irgendwann hat's dann Bob van Orsouw gezeigt, und dann hat's Hauser & Wirth gesehen und jetzt, wenn Sie an der letzten oder vorletzten Frieze reinkamen, sahen Sie als erstes Hans Josephsohn, das war vorher völlig undenkbar, und irgendwie hat diese Transmission nach aussen nicht recht gespielt... Anders gesagt, es gab, vielleicht pointiert gesagt, in der Schweiz immer sehr engagierte, sympathisch engagierte Galerien wie Stampa oder Stähli, die auch eng mit den Künstlern zusammengearbeitet haben und es gab auf einem anderen Level die Kunsthändler Beyeler, Kornfeld, Krugier, aber die professionellen Händler für die zeitgenössische Kunst, die gab's über lange Jahre überhaupt nicht, und deswegen denke ich, gab es zwar diese zahlreichen Gruppenausstellungen, die mit öffentlichen Geldern oder Pro Helvetia massiv unterstützt wurden, aber daraus sind relativ, relativ wenige internationale Karrieren erwachsen.

DI: Ein anderes Thema ist das Verhältnis Deutschschweiz und Westschweiz in den 70er Jahren, es gab ja Verbindungen, auch durch Ausstellungen, es gab mal eine Ausstellung, die war in Winterthur, in Genf und in Lugano...

BW: Aber es war immer eine grosse Trennung. Also, dieser Graben wurde kaum überwunden. Für mich war Genf auch Ausland, sehr, sehr lange. Ich glaube, es gab immer relativ viel Deutschschweizer Kunst in Genf, da war einerseits Anton Meier mit seinem Programm, kennen Sie das Programm von der Galerie Anton Meier?

DI: Ja, aber nicht sehr gut.

BW: Ja, aber ich meine, der hat regelmässig Hugo Suter gezeigt, sowie Markus Raetz, Claude Sandoz, der hat auch viel Hans Schärer gezeigt, das funktionierte irgendwie, es gab, denke ich, ganz wichtig, auch immer wieder Lehrer an der Schule in Genf, Deutschschweizer Lehrer, aber ich glaube nicht, dass ein welscher Lehrer irgendwo an einer Deutschschweizer Kunstgewerbeschule gewesen wäre, glaube ich nicht, aber in Genf war das Défraoui, Claude Sandoz und jetzt, glaube ich, Claudia und Julia Müller, aber das ist eine lange Tradition, das hat immer gespielt. Und es gab immer irgendwie Armleder, aber bei Ecart hat das schon aufgehört. Aber, da war er schon nicht mehr in der Schweiz: Mosset. Aber das ist ja dann alles viel später mit Martin Disler in La Chaux-de-Fonds...

DI: Waren Sie je im Centre d'art contemporain in den 70ern?

BW: In den 70ern sicher kaum. Also erst in den 80ern erst. Was es natürlich auch gab, das muss man sicher auch erwähnen, in den 70ern noch ein relativ engagiertes Kunstmuseum Olten, das gab's auch und es gab ein engagiertes Kunstmuseum Solothurn, also ich meine, Kamber war für die Schweizer Künstler sehr wichtig, er hatte aber eher ein älteres Programm als Schwergewicht gemacht, das ist Luginbühl, diese Generation, Spoerri und so weiter. Nein, die wichtige Geschichte war wahrscheinlich schon, vom Kern der Zeit Ihrer Fragestellung, die Kunsthalle Bern, Kunstmuseum Luzern und Aarau... Da war's dann plötzlich interessant, in die Provinz zu schauen.

DI: Also einerseits als Definierung einer Szene und andererseits als Ort der Internationalisierung.

BW: Ort der Internationalisierung...

DI: Also, Aarau weniger..

BW: Viel weniger. Aarau war natürlich immer relativ nahe bei Zürich. Und es gab ja in Zürich auch immer diese, wie hiess diese Galerie am Zeltweg? Palette, was die Leute immer gezeigt hat und dann natürlich Stähli hatte einen direkten Kontakt... Martin Disler war auch hier, schon ein bisschen später... Aber es war ja dann natürlich auch der Generationenwechsel, Ammann beginnt 69 oder 70 in Luzern?

DI: 68.

BW: Ja, Widmer 70, hier. Also, das heisst, die Orte waren auch relativ jung besetzt.

DI: Wobei Widmer natürlich ganz stark von Frankreich geprägt war, er war ja in Paris...

BW: Widmer war ja ein Lothe-Schüler, Schüler von André Lothe. Sagt Ihnen das was?

DI: Nein.

BW: André Lothe war aus dem weiteren Umkreis der Kubisten und er war eigentlich der Kubisten-Lehrer. Und bei ihm haben ganz, ganz viele Kubismus gelernt. Also das ging ja bis in die... ewig, ewig... Und ich glaube, Widmer war noch bei André Lothe. Widmer war ja eigentlich Ecole de Paris ausgebildet, der war ja eigentlich Künstler und Zeichenlehrer, also der kam wirklich aus der Kunst und aus der Malerei. Es gibt eine lustige Anekdote, ich habe dann Widmer einmal gefragt, wieso es in der Sammlung eigentlich kein Spescha gibt und dann hat er gesagt, das habe ich lange vor dem gemacht. Sie finden auch im Sammlungskatalog ein Bild von Heiny Widmer, was schon ein bisschen wie Spescha aussieht, das stimmt...

DI: Ja, Sie haben sich ja gerade in den Sammlungskatalogen und in diesem Band *Rücksicht* stark mit der Geschichte des Hauses und der Geschichte der Schweizer Kunst seit 1945 auseinandergesetzt.

BW: Ja, genau, und dann noch mit diesem, wie hiess der Band, *Ein Kunst Haus*, das war schon eigentlich prägend.

[Pause].

BW: Sagt Ihnen was?

DI: Also wir hatten eine Liste mit rund hundert Leuten, da haben wir dann ausgewählt...

BW: Also Olga Zimmelova war wichtig, weil sie dieses ganz typische Innerlichkeits-Thema, mit diesen ganz vielen, ganz kleinen Zeichnungen. Und da war sie ganz nahe, Peter Maier, dann Andreas Gehr, der ist ja der Sohn vom Kirchenmaler Gehr, der ist aber irgendwo in Frankreich, der hatte in Luzern eine Riesenausstellung in den 70er Jahren mit Tonobjekten, also jetzt nicht Fischli/Weiss, eher so wie eine Kometenbahn, so Bruchstücke, also nicht diese Alltagsübersicht, das waren so damals wichtige Positionen.

DI: Ja, also gerade diesen Begriff der Innerschweizer Innerlichkeit will ja niemand geprägt haben. Also, man weiss eigentlich nicht, woher der kommt. Es gibt verschiedene Theorien, manche sagen er sei, manche sagen, er sei im Umfeld dieser „Individuellen Mythologien“ entstanden, andere sagen, es war Kneubühler, andere sagen, es war Oberholzer, andere sagen, es war Ammann, aber es ist eigentlich nicht ganz klar.

BW: Ist eigentlich dieses Buch von Oberholzer schon erschienen? Über die fünfzig Künstlerpositionen?

DI: Ja, es ist vor ein oder zwei Jahren erschienen, *51 Bilder aus der Zentralschweiz* heisst es. Ja, also es gibt ein gewisses Unbehagen in Bezug auf diesen Begriff, es umfasst ja auch Künstler aus Aarau und ist nicht ein spezifisch Innerschweizer Phänomen.

BW: Nein, aber ich denke, sie wurden eher in Luzern gezeigt. Und aus Aarau war natürlich Ilse Weber ganz, ganz wichtig, sie war quasi die *grand old lady* der Innerlichkeit. Die Mutter dieser ganzen Generation.

DI: Und sie ist auch die einzige, die im Buch von Kneubühler auftaucht, *28 Schweizer*, als einzige Frau.

BW: Eigenheer war nicht dabei?

DI: Nein, ich glaube, Eigenheer war später.

BW: Eigenheer könnte dabei sein, könnte, Eva Wipf ist ja auch nicht dabei?

DI: Ja, ja, ich müsste noch nachschauen.

BW: Aber es war natürlich, abgesehen von den Künstlern, die damals gearbeitet haben, gehört natürlich Eva Wipf, Ilse Weber, dann Annamarie von Matt, also die gehören natürlich ganz massiv in diesen Dunstkreis. Also ich würde heute, wenn man diesen Begriff braucht, Annemarie von Matt dazunehmen. Stans war auch ein kleiner Brennpunkt...

DI: Es gab ja auch diesen Almanach.

BW: Genau. Stimmt, stimmt, habe ich ganz vergessen. Wie hiessen die? Das waren die Brüder Odermatt, oder?

DI: Ja, Odermattt.

BW: Beat Odermatt glaube ich.

DI: Ja, und dann gab es einen Otto Odermatt und einen Josef Maria Odermatt.

BW: Ja, ja, Josef Odermatt ist der Bildhauer. Beat ist dann aber im Seelisberg verschwunden, er hat noch so Guru-Geschichten gemacht. Gab's aber auch wichtige Zeichnungen. Ähmm, Schibig, aber das war natürlich immer so eine Randfigur. Schultenberger war eine Randfigur in Luzern. In Stans war natürlich auch Paul Stöckli, aber der war eine Generation älter, der ist aber auch via die Jungen zu einem ganz jungen Werk gekommen... sagt Ihnen Martin Hess etwas?

DI: Ja, aber das war ja dann der vom Hotel, oder? Der dann der Produzent wurde von Stephan Eicher?

BW: Genau. Aber der hat ja auch als Künstler gearbeitet. Der war bei *22 junge Schweizer*, diese Stähli-Auswahl, der Stall von Stähli haben sie gesagt, mit diesem schwarzweissen Umschlag, wo all die Porträts drauf sind, da gibt es auch Arbeiten von Martin Hess, der ist auch in der Sammlung vom Kunstmuseum Luzern vertreten,

hat dann aber aufgehört. Er hat ja dann an der Expo dieses Café mondiale gemacht, das ist auch eine interessante Figur, der ist ja heute der Partner von Marianne Müller, der Fotografin. Aber der war damals auch in dieser Innerlichkeits-Szene dabei. Das war auch ganz interessant, wobei... Jetzt sind wir aber fast in den 70er Jahren... Ich habe 73 die Matura gemacht, ich habe dann 74, 75 Martin Hess mehrfach besucht. Martin Hess wohnte, kennen Sie sich geografisch da aus in der Gegend? Der wohnte in Grafenort. Kennen Sie Wolfenschiessen? *[lacht]* Da waren die wichtigen Konzerte, also Patrick Frey und so weiter, da gab's Liliput und so weiter und Martin Hess hat, Grafenort ist der nächste Weiler zwischen Wolfenschiessen und Engelberg, und der wohnte irgendwo weit oben, alleine, hat da seine Zeichnungen gemacht, das muss 75, 76 gewesen sein, und das war eine ganz groteske Situation, der wohnte da quasi in den Alphütten, hatte seinen Plattenspieler, was anderes gab es ja damals nicht, und war aber zwischendurch immer wieder in New York. Also der lebte da oben und las da oben *Village Voice*, wusste, heute Abend spielen die Ramones da. Der hatte auch immer die Direktkontakte von ganz, ganz weit weg, den Zentren, war aber an einem ganz engen Ort. Der spielte damals im Umfeld von Stähli eine gewisse Rolle, war dann eng befreundet mit Pierre Gehring, sagt Ihnen nichts mehr? Das war ein damals relativ wichtiger Stähli-Künstler, der auch bei diesen *22 junge Schweizer* dabei war. Aber das war so jemand, der lebte ganz abgeschieden da oben und war zwischendurch in New York, wo er direkte Kontakte knüpfte. Hatte aber nie längere Zeit in New York gelebt. Aber das war in den 70er Jahren.

DI: Eben, und von den Medien waren vor allem Zeichnungen vorherrschend in der Innerschweizer Innerlichkeit... Daneben Gertsch natürlich, diese fotorealistischen Sachen...

BW: Also mit Innerlichkeit assoziiere ich vor allem die relativ unpräzise Form, die natürlich wuchern kann ins Unermessliche. Haben Sie eigentlich mit Erika Ebinger gesprochen? Kennen Sie sie?

DI: Nur dem Namen nach, aber nicht persönlich. Aber sie war anscheinend auch wichtig als Treffpunkt.

BW: Also, die ist ja uralt. Die ist in topform, aber uralt. Ich denke, die ist 93, aber sie war ja die Freundin von Schürch, also vom Expressionisten Schürch, und eigentlich seit sechzig Jahren kümmert sie sich um den Nachlass. Und die war liiert, verheiratet mit Joseph Ebinger, einem wichtigen Grafiker aus Luzern, bei dem viele Leute gejobbt haben, also Peter Roesch hat da gejobbt und so weiter, er war auch unter anderem der Erfinder der Fasnacht in Luzern, der hat das gepusht. Eigentlich ist ihre ganz wichtige Zeit knapp vorher. Also, sie waren eng befreundet mit Althaus, dem Vorgänger von Ammann, war dann, das sieht man in einem der neueren Publikationen zu Dieter Roth, da gibt's ein Gespräch mit ihr, sie hat auch Dieter Roth gepflegt und bemuttert, geguckt zwischendurch zu ihm, und Schurtenberger war ganz wichtig, die hat ne ganz wichtige Rolle gespielt in Luzern. Aber, fast so knapp, eine Spur... Also die war schon wichtig vor den 70er Jahren. Also Hans Schärer, der ja eine Spur älter war als Castelli und so weiter, der hat auch eine wichtige Rolle gespielt. Der hatte ein wunderbares Haus in Kastanienbaum, ich glaube in St. Niklausen, das war auch so ein Treffpunkt. Da waren die... Schärer war hochintelligent, gebildet, kultiviert, wagt man nicht richtig zu sagen, weil er manchmal richtig die Sau rausgelassen hat, und das war so ein Treffpunkt für viele der

Abseitigeren, Schibig war oft dort und Ilse Weber, Aldo Walker, und so weiter, der war auch wichtig, dann gab's ja dann die Zusammenarbeit, Schärer, Walker, Sandoz wahrscheinlich. Dann gab's ja dann, das war auch wichtig in den 70er Jahren die Kombination Walker-Winnewisser, also, wie soll ich sagen, Winnewisser, den man ja irgendwie eigentlich mit dieser Innerlichkeits-Geschichte sehr eng zusammenbringt und Walker, der ein sehr, sehr konzeptuelles, unindividuelles Werk macht, also eigentlich an einem anderen Pol steht, aber das war natürlich die engste Verbindung, das war Walker, Winnewisser, Kneubühler, Hugo Suter, also, das war so ein Ort, glaube ich. Also, Suter-Kneubühler spielt noch heute, also das ist bis heute noch ein ganz, ganz reger Austausch... Ich kann noch viel erzählen, aber ich glaube, das ist ein bisschen daneben...

DI: Nein, nein, eigentlich gar nicht. Eigentlich ist es schon genau dieses Gebiet.

BW: Wie weit war denn jetzt in Ihrem Eindruck Nizon wichtig? Nizon war, glaube ich, so für Raetz, Hugo Suter, irgendwie auch für uns, zum Beispiel Beat Stutzer, mit dem ich mehr oder weniger studiert habe, war das wichtig, aber irgendwann haben wir ihn fahren lassen. Irgendwann wurde es uns zu eng.

DI: Also den Eindruck habe ich auch... Er hat eigentlich eine Zeit beschrieben, die damals sich gerade rasant veränderte.

BW: Von denen distanziert man sich dann irgendwann.

DI: Es war wichtig um 70, aber wahrscheinlich dann...

BW: Also, einerseits *Der Diskurs in der Enge*, das hat uns massiv interessiert, also so wie... also die Hauptfigur für Innerlichkeit ist wahrscheinlich eh Robert Walser, der war ja damals für alle irgendwie der Gott, sei es für Hugo Suter, Raetz, Nizon ja auch, das war ja eigentlich fast ein bisschen der Prototyp für die neue Innerlichkeit, Walser war ganz, ganz wichtig. Nizon hat sich ja irgendwie noch auf die Seite der alten Heroen geschlagen, also Robert Müller ist ein schlechtes Beispiel, weil er ja selber dann der grossen Form abgeschworen hat, aber so Wilfried Moser, die alten Grossmaler, da war er nachher, und davon hat man sich ja dann distanziert, ist übrigens interessant, Nizon ist in Deutschland viel ungebrochener geschätzt als in der Schweiz.

DI: Aber ich denke jetzt im engeren Kunstkreis war Kneubühler ja viel, viel wichtiger als Nizon...

BW: Viel wichtiger, das denke ich auch.

DI: Aber er hatte nicht die Ausstrahlung, sagen wir, wie jetzt ein Nizon.

BW: Nein, Nizon war ja weltläufig, er war in Paris, das war ja Kneubühler nicht, der war ja immer irgendwo hier in der Gegend. Dann gab's natürlich auch die Zeitschrift *Du*. Nicht ganz unwichtig mit einigen Nummern, denke ich, also die ersten Raetz-Zeichnungen hat man, glaube ich, im *Du* gesehen, eine ganz grosse Reihe.

DI: Und dann gab es ja noch die kunstkritischen Debatten in dieser Zeit um 1973 im *Kunstbulletin*, wo es so verschiedene Lager, dieses politisierte Lager um

Magnaguagno und dann auf der anderen Seite diese kunstnahen oder kunstimmanenten Kritiker wie Ammann oder auch Kneubühler.

BW: *Kunstnachrichten*. Kennen Sie noch?

DI: Ja.

BW: Das gibt's nicht mehr. Das wurde ja damals herausgegeben von Althaus. Da waren ganz grosse Debatten. Das war, glaube ich, eine Zeitschrift, die wurde, glaube ich, vom Kunstverein herausgegeben. Und ich weiss nicht, ob die im Ausland gelesen wurde, aber da wurde doch sehr viel über Internationales und Lokales berichtet, das war damals ziemlich wichtig, also ebenso wichtig wie das *Kunstbulletin*. Dann gab es die Tagespresse, die ganz anders funktioniert hat als heute, ich habe mir damals natürlich sehr viel ausgeschnitten, Kneubühler hat damals ganz viele zeitgenössische Künstlerporträts oder kleine Werkmonographien und Werkbeschreibungen geschrieben fürs *Vaterland*, das war regelmässig, haben die da berichtet, die haben sich damals schon ganz gute Leute geleistet. Kneubühler habe ich kennengelernt übers *Vaterland*, was ja nicht ganz so schlimm war, wie der Name suggeriert, aber in Sachen Kunstkritik eigentlich sehr offen war.

DI: Da war ja dann auch Oberholzer und Max Wechsler.

BW: Also, ich glaube Wechsler war nie Redaktor, aber Oberholzer war ja Jahrzehnte Kulturredakteur.

DI: Ja, Widmer hat auch ab und zu für die Tagespresse geschrieben.

BW: Widmer hat auch für die Tagespresse geschrieben. Es gab... Also, wie ich bereits gesagt habe, die Leute waren in Gruppenausstellungen gut gezeigt, und wurden damals auch als Schweizer Ereignisse gut besprochen. Wie hiess sie? Maria Netter, Annemarie Monteil, die noch lebt, die waren damals schon sehr, sehr engagiert, über diese Ausstellungen der kleineren Namen berichtete, das waren andere Ereignisse als heute.

DI: Ich glaube, die *NZZ* war dann eher skeptisch gegenüber Ammann...

BW: Ja gut. Also um 1970 hat man natürlich die *NZZ* nicht gelesen, obwohl es wahrscheinlich schon damals das beste Feuilleton gewesen wäre, aber ich erinnere mich zum Beispiel, das war damals mit Häsli, Häsli war natürlich sehr, ich will jetzt nicht sagen reaktionär, aber schon sehr konservativ, also ich erinnere mich, das muss 75 gewesen sein, gut, und dann kam noch etwas anderes hinzu, 75 war wahrscheinlich die erste Ausstellung von Penck in der Kunsthalle Bern, und den hat Häsli massiv zerrissen, der hat eine Kritik geschrieben, wie es sie heute nicht mehr gibt, dass das nicht geht, diese DDR-Kunst, das war ein Jahrhundertverriss. Das waren natürlich wiederum bei der Innerlichkeit andere Einflüsse, also Penck war wahrscheinlich wichtig, weil ja Penck damals vor allem auch über die Zeichnung rezipiert wurde, diese Standard-Zeichensysteme, Pseudo-Schriftsysteme, was ja dann zum Beispiel, das Schweizer-Pendant wär da der Melcher, der hat so ähnliche Experimente gemacht, dann...

DI: Die Italiener waren wahrscheinlich auch wichtig.

BW: Aber wer? Das war ja eigentlich schon die Transavanguardia. Aber das war ja eher ein wenig später...

DI: Ja, aber vorher, Ammann hat ja viele Italiener gezeigt...

BW: Ja, aber das war ja dann die Arte Povera. Das stimmt, Boetti, Anselmo, Paolini. Paolini war sehr wichtig. Der wurde ja auch massiv von Stampa immer wieder gezeigt. Dann, Mitte der 70er war ja dann auch Broodthaers sehr wichtig, also die ganzen poetischen Geschichten. Wann hat eigentlich Gerhard Meier zu schreiben begonnen? Gerhard Meier war ja dann der nächste Gott, eigentlich. Aber hat der schon in den 60er Jahren publiziert? Der hat ja erst im hohen Alter begonnen zu schreiben. Was möchten Sie noch wissen? *[lacht]*

DI: Ja, ich glaube, wir haben das Feld schon ziemlich abgedeckt. Man könnte an verschiedenen Punkten weiterfahren. Aber...

BW: Gut, was wichtig war und vielleicht erst in den letzten Jahren auch Früchte getragen hat, das war... Es gab ja Ammann in Luzern mit individuellen Denkprozessen, Förderung von... also Zimmelova, das müssen Sie mal nachschauen, das war schon interessant, all diesen Positionen, dann, er hat ja auch für die neue Kunst Annemarie von Matt entdeckt, kann man so sagen, und dann war er 1972 als Museumsdirektor von Luzern zuständig für die Sektion Fotorealismus in Kassel, eigentlich nicht für die individuellen Mythologien, aber er hat dann, und das hat hervorragend in diese Geschichte reingepasst, 1973 die grosse Paul Thek-Ausstellung gemacht in Luzern. haben sie damals gesehen und sie ist mir auf jeden Fall noch sehr präsent über Fotos. Aber wahrscheinlich habe ich sie auch gesehen. Es gab ja danach immer noch Relikte von dieser Ausstellung im Depot im Museum in Luzern ... Da ist etwas zusammengekommen, was total gepasst hat: Eine Bestätigung für diese Innerlichkeit von aussen, aber in einem Massstab wie es die Innerschweizer Bastler nie gemacht hätten. Das waren ja immer so die Tüftler, die kleine Form, dieser Thomkins und so weiter ... Ich denke, das hat ja dann Ammann wieder ermutigt, für diese ganz grosse Installation mit Markus Raetz.

DI: Also, dieses Werk, die neun Prinzessinnen, aber das war doch die Idee von Raetz, dass er selber nicht ausstellt.

BW: Ja, aber dass er ihm einen so grossen Platz zur Verfügung gestellt hat ... Das war, glaube ich, 1976/77 ...

DI: Ich glaube früher ... Könnte sogar 1975 gewesen sein.

BW: Aber es muss so in der Zeit von Thek gewesen sein. Also die habe ich bestimmt gesehen ...

DI: Und wie fanden Sie die damals?

BW: Fand ich sehr interessant. Aber es gab da noch etwas anderes, ich glaube gleichzeitig, war die Spirale-Ausstellung. Ich glaube, die war sogar gleichzeitig im Oberlichtsaal, das ja war mehr fast eine dokumentarische Ausstellung, mit diesen Wüsten-Zeichnungen. Also für uns war das wahnsinnig interessant, mit Mario Merz,

Klee, also dass man quasi diese Arte Povera ... Das passt ja irgendwie ins Thema, quasi die Arte Povera, dass diese ganz neue Kunst, ganz massiv fundiert ist in den ganz urtümlichen Kunstäusserungen, also das war vielleicht auch kuratorisch prägend, dass man so in späterer Zeit ganz verschiedene Positionen zusammengenommen hat.

DI: Noch etwas anderes, es gab Luzern, es gab Aarau, diese kleineren Orte, Solothurn, es gab Bern und Zürich, als die Bösen, von denen man sich abgrenzen will, aber Basel ist irgendwie ab vom Schuss.

BW: Nein, das stimmt so nicht, wieso meinen Sie Zürich die Bösen?

DI: Ja, also die Konkreten, die sehr dominant waren und nachwirkten ...

BW: Ja, aber es gab natürlich in Zürich die Gegenszene, das hat mich schon interessiert, der Zürcher Almanach, kennen Sie das? Das ist dann Alexander Sadkowsky und ...

DI: Und Kuhn ...

BW: Und es gab Kuhn, Varlin war ja schon weg, explizit ... Der hat sich ja ... Sie kennen die Geschichte mit Varlin und Bill? Also den Skandal?

DI: Sagen Sie es nochmals.

BW: Also es gab, das war vielleicht 1968, hatte Bill eine Zürcher Ausstellung im Helmhaus kuratiert, und hat da eigentlich in bester Allianz-Tradition, die Konkreten und die Realisten zusammen gezeigt, also er hat auch Varlin ausgestellt, hat aber im Katalog die Realisten total zerrissen, worauf Varlin, der ja, wahrscheinlich wie Bill auch, damals schon Träger des Zürcher Kunstpreises gewesen war, der geht dann ins Helmhaus und zerschneidet seine eigenen Bilder und zieht sich darauf nach Bondo zurück. Es gab den Zürcher Almanach, dann gab's die ganze Szene um Urban Gwerder, also *Hotscha*, das war dann die Globus-Szene, und so weiter und so fort, das war natürlich schon interessant. Aber ich weiss natürlich nicht, ob das massiv nach Luzern geschwappt hat, keine Ahnung. Basel: da war Althaus in der Basler Kunsthalle. In der Kunsthalle Basel, wie war denn das? Vorher war Althaus?

DI: Ja, und vorher war Althaus. Das hat ja dann nicht so gut funktioniert, und um 1973 ist er gegangen. Dann wurde es interimistisch. ...

BW: Von Maria Netter geleitet.

DI: Ja, und dann ...

BW: Und Mutzenbecher, von einem Künstler. Es gab so ein Interregium. Es gab so ein Interregium. Ich weiss nicht, wer der direkte Vorläufer von Ammann war.

DI: Also, war das nicht Carlo Huber?

BW: Doch, natürlich. Aber der ist ja sofort dann danach gestorben. Stimmt, stimmt, Sie haben recht. Es gab Althaus, und dann kam 1974 oder 1975 Carlo Huber. Und

dann gab's dieses Interregium mit Maria Netter und dann kam Ammann. So. Nehmen wir an, dass Carlo Huber 1974/75 gekommen ist, ich muss es einfach an dieser Reihenausstellung aufhängen. Und Althaus war in dem Sinne der 1968er. Der hat dann das offene Museum gepredigt, nicht mit dem repräsentativen Eingang, sondern über die Gerüsttreppe. In Basel gab's natürlich die Szene um Stampa. Stampas haben wahrscheinlich 1969 begonnen. Und die haben auch frühe Kontakte gehabt zur F+F. Wer wahrscheinlich da nicht ganz unwichtig war, war zum Beispiel Corsin Fontana, der so eine Art Arte Povera-Attitüden-Kunst gemacht hat, dann waren sie immer wieder eng liiert mit Spescha, der eine Generation älter war. Und dann die italienische Szene, Paolini, nein Tatafiore, also die politisierte Poesie, das war ganz wichtig. Und dann kamen halt früh die neuen Medien, Kriesche ...

DI: Rothacher haben sie auch gezeigt.

BW: Ich glaube, die allererste Stampa-Ausstellung war Rothacher. Ich war vorgestern bei Felix Schuster, ein Basler Architekt, der war Leihgeber hier für die Rothacher-Ausstellung, was ja Stephan Kunz gemacht hat, der hat dann auch ein paar Sachen geschenkt, und die hat er 1969 bei Stampas gekauft und er hat 1969, sagt er, auch das Briefpapier für Stampas gemacht *[Pause]*.

DI: Also, die Basler Künstler hatten keine solche Ausstrahlung wie bei Ammann?

BW: Basel war sehr malereilastig. Franz Fedier war natürlich der wichtige Lehrer. Also Fedier war der wichtige Malerei-Lehrer. Bei ihm sind viele durchgegangen, die nachher etwas völlig anderes gemacht haben. Also Hirschhorn war dort, Bruno Jakob war ein wichtiger Schüler von Franz Fedier. Franz Fedier, der kommt aus dem Informel, war immer bestens informiert, aber der war natürlich nicht der Tüftler. Wer natürlich in Luzern war, da haben wir den Egloff, der war schon ganz früh, im Prinzip gibt es ja eine kleine Generation von Lehrern wie Godi Hofmann, Anton Egloff, ich glaube, der war in den 1970er Jahren schon Lehrer, und die gehören ja eigentlich auch dazu.

DI: Die wurden zum Teil ja auch gezeigt im Museum.

BW: Genau. Oder halt mit ihren Klassen. Die Egloff-Klasse hatte ja eine eigene Ausstellung, die Egloff-Klasse war ja in Luzern eh die freie Klasse, da gab's auch Ausstellungen mit der Egloff-Klasse. Aber für Malerei ging man nach Basel. In Luzern war die interessanteste Klasse die Egloff-Klasse und in Basel war's Fedier. Jo.

DI: Ja, vielen Dank.