

## Interview mit Bernhard Lehner (BL)

Das Interview fand am 27. Oktober 2011 im Büro von Bernhard Lehner an der ZHdK statt. Die Fragen stellte Dora Imhof (DI). Transkription: Kathrin Borer.

*Bernhard Lehner, geboren 1953, Fotograf, Filmschaffender, Dozent und Leiter des Studiengangs Bachelor of Arts in Film an der Zürcher Hochschule der Künste.*

Dora Imhof: Sie haben in Aarau von 1970 -1973 eine Lehre als Fotograf gemacht, und Hugo Suter, der Künstler, war Ihr Zeichenlehrer. Hatten Sie vorher schon ein Interesse an Kunst?

Bernhard Lehner: Das Interesse an Kunst kam bei mir so in den letzten beiden Klassen an der Bezirksschule in Gränichen, wo Hugo Suter mein Zeichenlehrer war. Ich war damals mit Charles Moser befreundet, er war ein Jugendfreund von mir, und wir waren beide sehr interessiert an diesem ganzen Umbruch, Popmusik, Beat Generation – all diese Dinge haben uns sehr bewegt. Und Hugo Suter war ein aussergewöhnlicher Zeichnungslehrer für diese Zeit. Er hat schon relativ junge Schüler, wir waren 14, 15 Jahre alt, mit aktueller Kunst konfrontiert, und da gab es viele, die haben überhaupt nicht darauf angesprochen, und es gab einige, für die war das irgendwie ein Hirnöffner, und die sind dann sehr stark auf diese Fragestellungen eingegangen. Es hat sicher auch damit zu tun, dass wir, Charles Moser und ich, befreundet waren. Das waren unsere Alltagsgespräche, wir haben uns in diesem Bereich auseinandergesetzt. Durch diese Bekanntschaft mit Hugo Suter meinerseits, und Charles Moser war über seine Mutter schon mit Christian Rothacher bekannt, waren wir schon als Schüler ab und zu in den Ateliers am Ziegelrain. Wir haben versucht, unsere Zeichnungen mit denen zu besprechen, Ratschläge zu holen usw. Das war so der Anfang, dass wir von Künstlern etwas wissen wollten, was sie in unseren eigenen Arbeiten sahen.

DI: Wie hat Hugo Suter das konkret vermittelt? Ist er mit Ihnen auch in Ausstellungen gegangen oder hat er Sachen mitgebracht?

BL: Ich erinnere mich, da war im Schulzimmer immer eine Reihe von aktuellen Katalogen, Warhol zum Beispiel. Was wir dann später stark diskutiert haben, diese Szeemann-Ausstellung in Bern.

DI: Waren Sie da?

BL: Ich war da. Nein, jetzt muss ich überlegen. Die Nachfolge-Ausstellung in Luzern, danach gab es ein Jahr später... Ich wollte nach Bern, da war sie schon geschlossen, die wurde ja frühzeitig geschlossen. Wir wollten gemeinsam nach Bern gehen [*lacht*] und da war sie schon geschlossen. Konnten aber den Katalog noch kaufen. Ich habe den Katalog immer noch. Und ein Jahr später hat Ammann *Visuelle Denkprozesse* in Luzern gemacht, da waren wir da. Das war eine kleinere Geschichte, aber im Geiste quasi eine Nachfolgeveranstaltung.

DI: Da waren Sie mit Suter und der Klasse?

BL: Nein, wir waren privat da, Charles Moser und ich.

DI: Wo haben Sie sich sonst noch informiert, oder was haben Sie sonst noch gesehen oder gelesen? Sie haben Warhol erwähnt und den Katalog von *When Attitudes Become Form*. Gab es sonst noch wichtige...

BL: Ich erinnere mich an einen relativ umfassenden Katalog *Arts of the Sixties*. Ich glaube, das war eine Ausstellung, ich weiss nicht mehr wo, das war ein riesiges Teil mit einem Plastikrücken. Da waren relativ prominente Pop Art-Künstler, es waren erste Konzept Art-Künstler usw. waren da drin. Und das interessierte uns zu dieser Zeit einfach stark. Natürlich andere Ausdrucksweisen, andere Formen. Auch andere Ideen, was Kunst sein könnte. Von meinem Elternhaus, meiner Umgebung habe ich ein relativ traditionelles Kunstbild vermittelt bekommen. Das war eine intensive Anregung.

DI: Und dann später, gingen Sie dann öfter in den Ziegelrain?

BL: Ja, ich habe dann 1970 mit einer Lehre als Fotograf begonnen, das war dann in Aarau, und ich habe meine Freizeit praktisch in diesen Ateliers verbracht. Die Ateliers waren relativ gross, und es waren auch nicht immer Leute da, da konnte man irgendwie rumhängen, irgendwelche Dinge lesen oder sich einfach aufhalten. Ich wurde dann auch relativ schnell quasi zum Hoffotografen dieser Gruppe. Wenn die etwas brauchten, Fotos, dann habe ich das gemacht. Das war so eine erste Beziehung im Sinne einer Dokumentation. Meistens mussten sie Bilder für Kataloge oder so haben. Das habe ich dann relativ viel gemacht, auch reine Sachaufnahmen natürlich. Dann habe ich selber begonnen, eine Art von fotografischer Konzeptkunst zu betreiben und habe da auch bei Stipendienwettbewerben usw. mitgemacht. Relativ jung, ich war noch nicht zwanzig, da habe ich beim Bundesstipendium einmal eine Unterstützung gekriegt, also nicht beim Kunststipendium, sondern beim Fotografiestipendium, Stipendium für angewandte Kunst hiess das. Da kriegte ich eine Unterstützung, dann das Kiefer-Hablitzel-Stipendium, auch hier mit Fotos. Zuerst habe ich auch Objekte gemacht, später habe ich mich dann wirklich auf Fotografie beschränkt. Also später, um die zwanzig, wo ich dann viel mit Fotos gearbeitet habe.

DI: Und wollten Sie selber Künstler werden oder war das eher auf einer angewandten Ebene?

BL: Ja... Ich habe Fotografie als Beruf gelernt und habe das auch relativ gern gemacht. Ich habe aber nicht eine Perspektive entwickeln können als Berufsfotograf, sei es als Werbefotograf oder Modefotograf, was damals so möglich gewesen wäre zu machen. Nach dem Lehrabschluss habe ich mich dann gegen ein Angebot eines Zürcher Modefotografen entschieden, als Assistent dort zu arbeiten. Weil erstens war das ganz schlecht bezahlt. Ich habe dann hier, an der damaligen Kunstgewerbeschule, als Schulfotograf gearbeitet, habe Arbeiten von Schülern usw. fotografiert. War daneben Assistent sporadisch von Doris Quarella, also eine relativ bekannte Fotografin zu dieser Zeit, die, wenn sie grössere Aufträge hatte, einen Assistenten brauchte. Das habe ich dann auch sehr gerne gemacht. Die bewegte sich auch zwischen bildender Kunst, Werbe- und Modefotografie damals noch, bevor sie dann diese Designproduktion gehabt hat am Schluss. Sie ist ja schon vor einigen Jahre gestorben. Da habe ich jeweils für *Annabelle* und so für Modereportagen als Assistent gearbeitet.

DI: Und mit dem Ziegelrain, sind Sie da auch an Ausstellungen gefahren und haben da fotografiert? Oder war das mehr im Atelier?

BL: Das war im Atelier, und vor allem mit Hugo Suter habe ich einen langjährigen, intensiven Kontakt gehabt. Habe auch Ausstellungen ausserhalb von Aarau von ihm teilweise fotografiert. Ich erinnere mich, ich glaube, die Galerie hiess [Wilma] Lock in St. Gallen, wo er eine Ausstellung... Ja, er hatte dort eine Ausstellung, da habe ich dort fotografiert. Ich erinnere mich auch, der Kanton Aargau war irgend einmal Gastkanton an der OLMA in St. Gallen, und da gab es eine Kunstausstellung im Theater in St. Gallen, und da habe ich dann mit Kielholz zusammen Fotos gemacht, die dann auch ausgestellt wurden. Wir haben dann konzeptuell versucht, gewisse Momente dieses Raumes zu fotografieren und dann direkt am selben Ort auszustellen. Da haben wir relativ grosse Arbeiten auf Fotoleinwand gemacht. Dann haben wir gemeinsam eine Ausstellung gehabt in Rottweil, wo sich zehn, zwölf Aargauer Künstler im Umfeld dieser Ziegelrain-Gruppe präsentiert haben. Das wurde dann von Heiny Widmer vermittelt. Weil ich neben meiner Berufslehre als Fotograf immer schon als Hilfskraft fürs Museum gearbeitet habe. Ich habe diese St. Galler-Ausstellung als Museumsmitarbeiter mitbetreut. Ich habe jahrelang Ausstellungen gehängt für Heiny Widmer, das hat mit achtzehn angefangen und das habe ich dann bis Ende zwanzig gemacht, etwa zehn Jahre. Also 83 habe ich dann selber eine Ausstellung, zusammen mit Konrad Wittmer, im Kunsthaus organisiert.

DI: Als Heiny Widmer sehr schwer krank war.

BL: Er war ja schwer krank, und Konrad Wittmer hat dann quasi seine Position übernommen. Wir hatten aber einen Auftrag, nach zehn oder fünfzehn Jahren Kulturgesetz des Kanton Aargau gab es eine Ausstellung ‚Was hat das Kuratorium schon gefördert?‘. Da haben im Wesentlichen wir zu zweit die ganze Ausstellung konzipiert und hatten die drei Stockwerke, die wir bespielen konnten, und das war eigentlich eine sehr schöne Aufgabe. Und Heiny Widmer war nicht mehr in der Lage selber einzugreifen, und hat uns das auch überlassen.

DI: Zu ihm kommen wir später auch nochmals. Vielleicht nochmals zurück zum Ziegelrain. Da hatten Sie am engsten Kontakt mit Hugo Suter? Und bei den andern?

BL: Es gibt eine persönliche Freundschaft mit Hugo Suter – wir waren auch viel ausserhalb des Kunstkontextes zusammen, haben viel geredet. Es gab auch... Er ist immer mit dem Auto nach Seengen gefahren nach Beizenschluss. Ich bin immer mit ihm mitgefahren bis Gränichen, wo ich damals noch wohnte. Deshalb hatten wir einen sehr engen Kontakt über alle Fragen. Obwohl, er ist genau zehn Jahre älter als ich. Er war Ende zwanzig und ich war kurz bevor ich volljährig wurde. Und mit Markus Müller hatte ich über seine Arbeit viel Kontakt. Er war derjenige, der selber sehr viel fotografierte. Und das ist ja das Lustige, dass die Leute damals... Also viele Künstler waren damals mit dem Medium Fotografie überhaupt nicht vertraut. Heiner Kielholz machte bei mir einen Fotokurs, weil er nie damit konfrontiert wurde an der Schule. Auch Rothacher hatte mit der Fotografie nichts am Hut und der einzige, der wirklich von Anbeginn an mit Fotografie arbeitete, war Markus Müller. Deshalb habe ich mit ihm relativ viele Fragen diskutiert, sei es technischer Art oder Fragen, was ist überhaupt Fotografie. Damals war es überhaupt nicht klar, dass Fotografie ein künstlerisches Medium sein kann. Das war so eine seltsame Auseinandersetzung. Und Hugo Suter hat dann eigentlich angefangen, selber zu fotografieren. Zuerst haben wir viel zusammen gemacht, ich habe für ihn fotografiert. Es gibt auch einige frühe Arbeiten, die wir auch zusammen gemacht haben, und dann hatte er eigentlich sehr intensiv immer wieder Fotografie eingesetzt. Und das waren eigentlich die beiden, mit denen ich am meisten zu tun hatte. Mit Kielholz phasenweise auch, aber

es war schon die Zeit, wo er viel weg war. Ich war 70 - 74/75 intensiv am Ziegelrain, und da war er teilweise schon Monate weg. Auch Rothacher war da auch fast ein Jahr...

DI: Der war auf Reisen.

BL: Er war auf Reisen, er hat ja eine Reise nach Afghanistan gemacht. Der war dann auch nicht immer da.

DI: Hugo Suter ist ja dann auch bald weggezogen, an den Hallwilersee.

BL: Ja, er hatte bis 75, bis zur Auflösung der Atelieregemeinschaft, hatte er sein Atelier noch in Aarau. Wir waren aber auch relativ viel in Seengen. Er hatte diese alte Villa mit einem Architekten und dessen Familie zusammen gehabt, und das war ein grosses Haus, da waren wir auch relativ oft.

DI: Und allgemein in Aarau in dieser Zeit, was gab es sonst, abgesehen vom Ziegelrain für Orte, wo hat man sich getroffen? Galerien gab es, glaub ich, keine.

BL: Es gab schon Galerien, aber die waren nicht interessant. Ich habe ja dann ab 1974 einen Filmklub gegründet, zusammen mit Konrad Wittmer, und wir haben uns dann sehr stark mit Filmen beschäftigt. Das war sicher auch ein wichtiges Moment, das Leute anzog, und Auseinandersetzungen an und nach Filmvorführungen stattfanden. Und sonst fand die kulturelle Auseinandersetzung auch in den verschiedenen Beizen statt. Das war der *Affenkasten*, das *Sevilla* – das waren die zwei zentralen Orte, wo man sich auch traf und zufällig jemanden als Gesprächspartner fand, usw. Dort haben wir uns auch oft aufgehalten, eigentlich alle Künstler vom Ziegelrain haben sich auch oft in diesen Kneipen getroffen.

DI: Und kamen die dann auch in Ihren Filmklub?

BL: Ja, vereinzelt. Ich erinnere mich, dass ich sogar einmal einen Filmabend mit ganz frühen Super-8-Filmen von Hugo Suter veranstaltet habe, also *[lacht]* wo wir einfach irgendwie so Stummfilme zeigten. Ich weiss noch genau... Also solche Dinge gab es schon. Der Filmklub war dann schon eher für die jüngere Generation, das hat sich dann schon ein bisschen geschieden. Eher selten, das war kein Künstler-Filmklub, sondern da waren dann andere Leute wichtig im Filmklub.

DI: Was haben Sie dann da gezeigt? Quer durch die Geschichte?

BL: Quer durch – also man war ja damals noch sehr beschränkt. Es gab VHS noch nicht, DVD sowieso nicht. Man war dann angewiesen – wir hatten nur einen 16mm-Projektor, ich weiss nicht, ob es Gesetzeslage oder einfach Absprache zwischen den Verbänden war, wir durften ja keinen Eintritt verlangen und kamen dann an die verschiedenen 16mm-Abteilungen der Filmverleiher ran und haben dann so filmhistorische Werke wie die russischen Konstruktivisten, Eisenstein, Pudowkin und so gezeigt. Oder ich erinnere mich, Fritz Lang haben wir gezeigt, wir haben sehr viel vom Neuen Deutschen Film gezeigt. Und dann waren wir in diesem Verband der Filmklubs, *Cinélibre* hiess der, und da hatten wir auch die Möglichkeit, neuere Filme zu importieren. Damals gab es dieses Filmkontingent, man konnte nicht einfach Filme holen aus dem Ausland, und dann konnte man über Cinélibre aktuelle Filme einführen. Da haben wir New Yorker Underground, Mekas und Cassavetes und solche Filme, die damals aktuell waren, haben wir da gezeigt. Und das hat ein relativ grosses Publikum gehabt. Den Filmklub gibt es immer noch, der existiert bis heute.

DI: Wann haben sie den gegründet, 74? Und parallel haben Sie Aufstellungsaufbau im Aargauer Kunstmuseum gemacht seit anfangs der 70er?

BL: Ja, seit ich achtzehn war, habe ich immer wieder mitgeholfen.

DI: Also, da als Heiny Widmer Direktor wurde, 71.

BL: Ja, im 71 und ich denke, ich habe im ersten Jahr, als er Direktor wurde, habe ich schon an Ausstellungen mitgearbeitet, wenn es ging neben der Berufslehre. Ich erinnere mich eigentlich, wahrscheinlich das erste Mal, dass ich mitgeholfen habe, da habe ich wahrscheinlich auch an meiner Stelle dafür frei gekriegt, weil ich dann nach St. Gallen mitgefahren bin und das alles aufgehängt... Ich weiss jetzt nicht mehr, wann diese OLMA-Ausstellung war, wahrscheinlich 73, 74?

DI: Ich glaube 73/74.

BL: Und nachher war ich, als ich die Lehre dann abgeschlossen hatte, ich hatte diese 50%-Anstellung hier an der Kunstgewerbeschule, und daneben habe ich sehr viel im Kunsthaus als Hilfskraft mitgearbeitet beim Aufstellungsaufbau und dann eigene Projekte verfolgt.

DI: Und gibt es Ausstellungen, an die Sie sich besonders erinnern können? Sei es vom Aufbau her oder von der Rezeption.

BL: Es gibt eine Ausstellung, ich weiss aber nicht mehr, wann die war. Die erste Ausstellung mit Hans Josephsohn, die ist natürlich in Erinnerung, weil da unheimlich schwere Teile an die Wand zu hängen waren [*lacht*]. Und wir wirklich, die Wände waren ja nicht sehr fest, Systeme entwickeln mussten, um die auch sicher da zu platzieren. [...] Aber es war schon eine andere Zeit. Heute kann man ja sagen, in den Museen ist der wissenschaftliche Aspekt grösser geworden. Widmer verstand sich auch als Showman, irgendwie. Es geht auch um Attraktionen, usw. Und es war auch nicht jede Ausstellung, die er gemacht hat, dann wirklich toll. Aber er konnte sich auch für Leute begeistern, die unabhängig von einem sogenannten bewährten Kunstkontext ihn einfach faszinierten. Er hatte eine Ausstellung gemacht, ich erinnere mich an irgend so einen Wurzelbemaler aus Österreich, der da mal ausgestellt wurde. Oder eigentlich war Emma Kunz auch eine Entdeckung, die aus dem Nichts kam, und eigentlich erst nach seiner Ausstellung irgendwie in einen Kontext gebracht wurde.

DI: Outsider-Kunst, da hat er zwei Ausstellungen gemacht.

BL: Outsiders haben ihn natürlich extrem interessiert.

DI: Und er kam ja selber aus der Kunst, er war ja Künstler und Zeichnungslehrer.

BL: Er war Künstler und er war... Natürlich, im Aargau war er eine besondere Figur, er war so einfach der Kunst-Erklärer des Kanton Aargaus. Und er hatte auch keine Berührungängste, und er war ja auch sehr bekannt unter allen politischen Kreisen usw. und deshalb konnte er auch so funktionieren. Ich denke schon, er war einer der letzten Künstler-Kuratoren überhaupt. Und das ist ein bisschen anders, als es heute ist, das ist schon klar.

DI: Was bei seinem Programm auffällig ist, dass er die Ziegelrainer fast nie gezeigt hat selber in grösseren Ausstellungen. „Nur“ in den Weihnachtsausstellungen.

BL: Der Kontakt war eigentlich relativ gut, er hat auch gekauft für die Sammlung. Da denke ich, war teilweise auch eine Rücksichtnahme auf den gesamten Aargauer Kunst- und Künstlerkontext. Er war ja eine Generation älter als die Ziegelrainer, und war auch irgendwie seiner Generation verpflichtet. Schon bevor er am Museum war, waren innerhalb der Aargauer Kunstszene relativ grosse Spannungen auch. Die älteren Künstler, ich erinnere mich, dass Kielholz mal nicht an die Weihnachtsausstellung aufgenommen wurde, weil man sich geweigert hat, ein monochromes Bild oder so aufzunehmen, und dass es dann eine Trennung der GSMBA Aargau gegeben hat. All diese Dinge. Das war nicht nur ein Aufbruch, sondern es waren auch Spannungen da, und die wurden teilweise auch auf dem Rücken von Heiny Widmer ausgetragen, der da immer vermitteln wollte und eben ein bisschen nonchalant das auch gemacht hat. Das ging ja dann bis zu dieser Anklage, diesem Prozess usw. Von dem her gab es schon eben diese Spannung, und ich denke, aus diesem Grund hat er die Ziegelrainer nicht ausgestellt oder sie dann eben so vermittelt in St. Gallen oder diese Ausstellung in Rottweil. Er hat sie eher nach aussen vermittelt, als dass er sie im eigenen Haus ausgestellt hätte. Aber ich erinnere mich – irgendwie war er auch Künstler, er war in den 50er Jahren von Informel beeinflusst, und dann merkte er, dass jetzt Leute mit völlig anderen Vorstellungen da waren. So Aktionskunst oder eben Konzepte usw., das war ja im Ziegelrain alles vorhanden, obwohl alle eigentlich sehr bildfixiert waren. Max Matter war wahrscheinlich der, der am meisten in diese Konzeptrichtung ging. Aber das faszinierte Widmer unheimlich, und in der Beiz konnte er dann von eigenen Konzept-Ideen schwärmen, zum Beispiel wollte er in einen Raum seinen eigenen Herzschlag über Lautsprecher übertragen. Er hatte dann so Konzeptvisionen gehabt nach zwei, drei Glas Bier. Aber er hat dann auch gemerkt, er gehört nicht mehr in diese Generation, und er hat auch keine Kunst mehr gemacht. Aber im Kopf war er natürlich bis zu seinem Tod ein Künstler, das war sein Selbstverständnis. Und das war auch das Faszinierende für uns, für die jüngere Generation, dass da einer war, der sich innerhalb dieses Kontextes völlig etabliert hat und Möglichkeiten hatte und trotzdem völlig frei von dem war. Insofern war er, nicht ein Vorbild, aber eine Person, mit der man sich gut auseinandersetzen konnte. Und er hatte eine grosse Zuneigung zu uns auch. Das spürte man, dass mit den Leuten aus dem Ziegelrain sowieso, wir waren ja noch etwas jünger, Koni und ich, er mochte uns sehr. Aber es war trotzdem immer auch ein Spannungsfeld. Und ich glaube, zu Koni Wittmer hat er dann noch ein viel intensiveres Verhältnis in seiner Krankheit entwickelt, ich war dann schon weg. Ich war dann viel mit Film beschäftigt und nicht mehr so viel am Kunsthaus. Und dann seine ganze Phase bis zu seinem Tod, da war er sehr intensiv mit Konrad Wittmer zusammen.

DI: Sie haben gesagt, er sei sehr frei gewesen. Frei im Sinne von kein Verwalter, kein Administrator, frei im Denken, in den Interessen?

BL: Ich denke, er ist ein Mensch gewesen, der diese Fähigkeit hatte, sagen wir einmal, einen Betrieb zu führen und den korrekt zu führen und auch Managementaufgaben wahr zu nehmen. Dass er zwar Fähigkeiten hatte, etwas anzureissen, manchmal auch mit der grossen Kelle etwas anrichtete. Nachher musste er wieder etwas aufwischen, was nicht gelang. Aber so werden heute einfach solche Betriebe nicht mehr geführt. Wenn man neben dem Kunstgeschichtestudium nicht auch noch ein Kulturmanagementstudium hat, kriegt man ja fast keine Kuratorenstelle mehr. Und damals ist er ja wirklich als Künstler und Zeichenlehrer in diese Position gekommen. Und da ging er schon erfrischend mit dem Ganzen um.

Ich wünschte mir manchmal, ich könnte mit diesem Laden hier so umgehen [lacht], das geht natürlich heute gar nicht mehr.

DI: Und der kommerzielle Aspekt oder der Aspekt der Besucherzahlen, spielte das eine sehr untergeordnete Rolle?

BL: Ich glaube, ihm genügte, dass das Kunsthaus Aarau als wichtiges Museum wahrgenommen wurde, da tat er auch etwas dafür. Dass eigentlich unter seiner Leitung das Provinzielle, das es vorher hatte, überwunden werden konnte. Obwohl die Sammlung, die vor seiner Zeit aufgebaut wurde, ja eigentlich auch recht interessant ist. Aber die Idee, dass das Aargauer Kunsthaus das Kunsthaus der Schweizer Kunst ist, das hat er natürlich stark gepflegt. Er hat teilweise auch gezielt dazu gekauft. Auch diese Vision 'Soll und Haben', das wurde auch als interessante Idee wahrgenommen. Ich glaube, das hatte ihm genügt. Er hat zwar dann diese Kaffecke eingerichtet, das war eine grosse Diskussion: 'Soll in einem Museum ein Café stehen oder nicht' und dann hat er sich da entschieden, dass man da noch Kaffee trinken kann. Das gab es ja vor seiner Zeit nicht. Insofern gewisse Behaglichkeit für das Publikum okay, aber ich glaube nicht, dass er die Bedeutung des Museums an den Besucherzahlen gemessen hätte. Das ist schwierig zu sagen. Ich weiss nicht, ob es diesen Druck damals gab oder ob es das gar nicht gab.

DI: Und von der Stadt wurde er unterstützt?

BL: Ja... Es gab da eine Konfrontation zwischen Stadt und Kanton. Vom Kanton, der damalige Erziehungsdirektor Schmid, der unterstützt ihn sehr, der war ein ähnlicher Charakter und deshalb hatte er eigentlich eine gute Position im Kanton. Die Stadt war eher in Opposition, die war *sehr* freisinnig damals. Wirklich der alte Aargauer Freisinn, und da gab es auch mehrere Versuche, um das Kunsthaus herum Liegenschaften zu akquirieren, um das Kunsthaus vergrössern zu können, und die Stadt hat es immer wieder, fast systematisch, verhindert. Also Liegenschaften, die ihr gehörten, verkauften sie an Private und nicht an den Kanton. Und deshalb blieb nur diese Möglichkeit des Umbaus, wie er jetzt realisiert wurde, dass quasi auf den Platz zwischen Kunsthaus und Regierungsgebäude hineingebaut wurde und nicht in die anderen Richtungen gebaut werden konnte. Er hatte mal eine Vision eines Kunsthauses, das über die Strasse hinweg in die Altstadt hinein reicht und quasi die Altstadtgasse mit aufgenommen würde, man das Kunsthaus mit der Stadt verbinden würde. Das waren Träumereien, das konnte dann nie realisiert werden.

DI: Das wurde nicht sehr weit entwickelt...

BL: Nee, das... Ich glaube wirklich, die Zusammenarbeit der Stadt Aarau mit dem Kunsthaus hat dann erst unter Beat Wismer stattgefunden. Da war der Draht dann irgendwie besser, und in Aarau hat sich die Behörde dann auch verändert. Es waren dann jüngere Leute, der Sohn eines Künstlers, der jetzige Stadtmann. Da hat sich dann einiges entspannt, aber das war erst nach Widmers Tod.

DI: Und sind Sie damals, Sie haben die Ausstellung in Luzern erwähnt von Jean-Christophe Ammann, die Sie gesehen haben. Haben Sie in Luzern noch andere Ausstellungen gesehen von ihm?

BL: Ja, ich habe sicher andere Ausstellungen noch gesehen, aber es ist schwierig, mich da zu erinnern. Ich habe damals relativ viele Ausstellungen, nicht nur in Museen, auch in Galerien besucht. Ich erinnere mich an eine Raetz-Ausstellung in

Zürich, sehr früh, wo alle seine Bilder in Kisten verpackt waren. Da waren nur Holzkisten ausgestellt, da musste man dann die Kisten öffnen und Zeichnungen raus ziehen.

DI: Wissen Sie, wie die Galerie hiess? War das Palette?

BL: Nein, das war nicht Palette. Das war eine damals bekannte Galerie, ich glaube, es ist ein Ehepaar gewesen, aber ich erinnere mich an den Namen nicht mehr. Im Seefeld. Aber ich könnte jetzt nicht grössere Ausstellungen des Museums in Luzern sagen. Kommt mir jetzt keine mehr in den Sinn. Yves Klein in Bern erinnere ich mich noch, das müsste auch in dieser Zeit gewesen sein. Dann, was für mich ganz wichtig war, Kienholz in Zürich. Diese grosse Ausstellung von Edward Kienholz, das war in dieser Zeit, als ich zwanzig war, eine ganz wichtige Ausstellung.

DI: Ich habe noch etwas vergessen zu fragen bei Aarau. Da haben Sie in den Ausstellungen selber nicht fotografiert? Weil da gibt es ganz wenig Material.

BL: Nein, die habe ich nicht fotografiert oder höchstens zufälligerweise. Es gab nicht den Auftrag. Ich hatte viel für das Museum fotografiert, aber reine Sachaufnahmen von Bildern für Kataloge, habe ich relativ viel gemacht. Aber nicht so Aufnahmen von Ausstellungen, Einrichtungen von Räumen.

DI: Keine Installationsaufnahmen?

BL: Nein, das gibt es von mir nicht. Ich weiss nicht, das wurde damals relativ wenig gemacht. Möglicherweise Werner Erne, der hat viel fotografiert. Der hätte möglicherweise noch Bilder.

DI: Wer?

BL: Werner Erne, bei dem habe ich meine Berufslehre als Fotograf gemacht. Der hat oft auch solche Aufträge gekriegt.

DI: Sie haben die Kienholz-Ausstellung in Zürich erwähnt, die Sie interessiert hat. Paul Thek haben Sie nicht gesehen in Luzern oder *Transformer*?

BL: Paul Thek habe ich gesehen, der war, ja glaube, auch an der Documenta 75 in Kassel.

DI: Waren Sie auch da?

BL: Ja, da war ich auch da.

DI: Die von Szeemann, 72, Individuelle Mythologien?

BL: Ja, 72, Individuelle Mythologien. Charlie Moser und ich waren da zusammen und auf der Rückreise haben wir dann die Farb und Form Klasse im Zug getroffen [*lacht*], Mattmüller war da und die damaligen Studenten. Thek, haben wir, ich glaube, an der Documenta 72 war er auch, und in Luzern haben wir den dann auch, jetzt erinnere ich mich auch. Es gibt übrigens auch eine Zeichnung von Paul Thek in Aarau, die dann gekauft wurde in Luzern, in der Sammlung. Ich weiss nicht mehr, ich glaube, Widmer muss die gekauft haben. Das ist eigentlich völlig unüblich, weil er ja kein Schweizer Künstler war. Aber diese Zeichnung gibt es noch. *Transformer* – vielleicht, ich erinnere mich einfach nicht mehr. Diese Reihe von Urs Lüthi war bei *Transformer*



auch dabei. Und diese grossen Fotoleinwände von von Moos, waren die auch bei *Transformer*?

DI: Das glaube ich jetzt eher nicht. Da müsste fast eine andere Ausstellung gewesen sein. Visuell weiss ich es auch nicht, ich kenne natürlich nur die Kataloge.

BL: Ich weiss nicht, Beny von Moos war ein Bruder oder Cousin von Stanislaus von Moos.

DI: Max von Moos.

BL: Nein, nicht Max von Moos. Das war ein junger, der ähnlich wie Lüthi oder Castelli, den eigenen, männlichen Körper so in riesigen Leinwänden, wirklich viel, 10 m auf 4 m, also wirklich aus zusammengesetzten fotografischen Leinwandbahnen, und den habe ich mal in Luzern gesehen.

DI: Es könnte schon in dieser Ausstellung gewesen sein.

BL: Eben weil rein thematisch könnte es sein. An diese Reihe von Urs Lüthi erinnere ich mich auf jeden Fall. Diese Reihe war ja sehr bekannt. Diese Ausstellung muss ich dann schon gesehen haben.

DI: Da gab es ja auch enge Verbindungen zwischen Aarau und Luzern.

BL: Ja, es gab natürlich schon einerseits personell, also ich erinnere mich an einige Male, wo Ammann und Kneubühler... Kneubühler war relativ viel in Aarau. Es gibt einige Künstler, die [sich] zwischen Aarau und Luzern [bewegten]. Charles Moser von Anfang an, er hat ja die Schule in Luzern gemacht, sich darin bewegt. Da gab es schon Austausch.

DI: Eben, Theo Kneubühler hat dieses Buch geschrieben, *28 Schweizer Künstler*, wo auch einige dieser Ziegelrain-Künstler und einige Luzerner und Ilse Weber. Haben Sie das damals gelesen? War das wichtig für Sie?

BL: Ja, ich habe das damals, es war schon ein Buch, das ich damals einfach hatte. Ich glaube, es steht irgendwo noch in meinem Büchergestell [*lacht*]. Kneubühler lernte ich erst viel später hier an der Schule kennen, ich habe in derselben Abteilung unterrichtet wie er, wo ich ihn dann näher kennenlernte. Er hat ja an der Zeichenlehrerausbildung viele Jahre unterrichtet. Und damals kannte ich ihn nur so von der Beiz, Vernissagen und so. Aber er war ein enger Freund von Hugo Suter, sie haben auch zusammen gemalt. Über dieses Buch hinaus, über Jahre hinweg haben die zusammen... Ich habe dann so ab 80 einen etwas anderen Weg eingeschlagen, weil ich mich dann mit Film beschäftigte und sehr schnell in die Filmszene rein kam und mich ein bisschen entfernte. Ich habe dann noch zwei Filme, sagen wir im kunst- oder kulturtheoretischen Umfeld gemacht, eigene Filme und sonst habe ich als Filmtechniker gearbeitet.

DI: Aber nochmals zurück zu den Publikationen. Spielte Paul Nizon eine Rolle, dieses Büchlein *Diskurs in der Enge*? Das wurde 70 veröffentlicht, habe Sie das damals...

BL: Ich kannte es, es spielte sicher eine Rolle, die Definition... Es ging ja immer auch in Diskussionen, wo entsteht überhaupt Kunst? Und wenn man sich in einem Provinzstädtchen bewegt, ist auch schnell mal das Gefühl da: ,Ich kann machen, was

ich will, es sieht's ja eh niemand'. Und die Faszination damals von New York, einer Stadt, die damals sehr in war, Paris war nicht mehr so in wie in den 50er Jahren. Es gab Leute, die in Berlin waren damals, das war schon da. Dann sich eben definieren, was kann man quasi... Also Nizon, was kann man aus der Enge heraus leisten, oder dass Leute wie Robert Walser ganz wichtig waren. Das habe ich dann vor allem über Kielholz erfahren, der war ja ganz nah an dieser Gefühlswelt. Oder ein Meyer-Amden war natürlich ganz wichtig, weil ganz viele Bilder auch in Aarau waren. Das war dann so eine Art von, sagen wir mal, Kunst im Kleinen, sich auch auf Kleinheit aufbauen, usw. Das war schon eine relativ wichtige, also die Idee, dass man es nicht gross machen muss, dass man das zwar kann. Das war oft eine Diskussion. Später bei der Fotografie ist das sowieso eine extreme Diskussion. Man kann ja ein Foto ganz klein machen oder man kann eine Wand füllen. Das ist natürlich physisch in der Malerei etwas völlig anderes. Auch am Ziegelrain war das Skizzenhafte schon extrem wichtig. Einzelne Künstler haben dann ab und zu auch etwas Grosses gemacht, wie Hugo Suter mit seinem Glaszaun da, usw. Aber auch da sieht man, dass das Einzelne als Skizze etwas ganz Wesentliches ist. Insofern hat diese Diskussion, von Nizon angeregt, sicher eine Rolle gespielt.

DI: Aber man hat auch sehr genau verfolgt, was in New York passiert, oder in Amsterdam oder Berlin?

BL: Ja, ich glaube, Markus Raetz war während dieser Zeit in Amsterdam. Das war natürlich schon, man versuchte, sich da zu informieren. Ich habe nicht das Gefühl, dass man sich uninformiert fühlte oder abgeschnitten, das überhaupt nicht. Und irgendwie genügte diese Situation, die in Aarau herrschte. Es ist nicht so, dass man dachte, man muss unbedingt nach Zürich, da ist es spannend. Wir empfanden jetzt Zürich überhaupt nicht als spannend. Obwohl ich, seit ich zwanzig bin, hier arbeite. Ich habe relativ früh die meiste Arbeit immer in Zürich gehabt.

DI: Dann hatten Sie den direkten Vergleich der Orte oder Szenen?

BL: Ja. Und es gab Zeiten, wo ich mehr in Zürich war, dann wieder weniger. Zu dieser Zeit war natürlich Aarau relativ wichtig. Weil man da schon genügend Leute fand, mit denen man sich auseinandersetzen konnte.

DI: Das was Sie vorher beschrieben haben, das mit dem Kleinen, dem Skizzenhaften, das Besinnen auf die eigene Welt. Das wurde ja dann sehr stark gemacht mit der Innerschweizer Innerlichkeit. War das für Sie damals wichtig?

BL: Es war für mich insofern wichtig, weil Charles Moser sich sehr stark damit auseinandersetzte, auch in seinen eigenen Arbeiten. Und ich selber hatte eher einen konzeptuellen Ansatz. Wobei wenn ich jetzt im Rückblick, wenn ich Fotos aus der Zeit anschau, die ich gemacht habe – ich habe viel Polaroidfotos gemacht, die dann ausgeschnitten und so Briefmarken-Bildchen gemacht, usw. Sagen wir, nichtige Momente meines eigenen Lebens versucht festzuhalten. Aber grundsätzlich haben mich immer konzeptuelle Ansätze irgendwie fasziniert. Irgendwie etwas in einem Zusammenhang fassen zu können. Ich habe mal versucht, ich habe ziemlich anmassend eine Fotoserie gemacht, die ich *Kleine Geschichte der Photographie* nannte, in Analogie zu Benjamin usw. Es hat natürlich überhaupt nichts mit dem Text zu tun [*lacht*], aber irgendwie festhalten wollen: ‚Hallo, mit diesen zehn Bildern kann ich eigentlich das, was Fotografie ist, ‚fassen‘. Das waren so Ansätze, die ich da hatte. Hugo Mulas war für mich auch ganz wichtig. Dieser italienische Fotograf, der ja auch so konzeptionelle Sachen gemacht hat.

DI: Wo haben Sie den gesehen?

BL: Das weiss ich jetzt nicht mehr. Ich glaube, den habe ich über Zeitschriften oder so entdeckt. Es gibt auch diese Serie von ihm *Negativ/Positiv* und seine Hände in den Entwickler und direkt aufs Fotopapier und so. Diese Elemente, das hat mich auch stark beschäftigt, diese Idee, dass Fotografie rein Idee sein kann, rein Material, reine Realitätsabbildung oder reine Fiktion. In der Fototheorie gibt es dieses Modell, wie heisst es? Dieser Franzose, der dieses Modell aufgebaut hat? Jean-Claude Lemagny. Der hat die Erscheinung der gesamten Fotografie auf das Zifferblatt einer Uhr abgebildet. Oben zwölf ist reine Idee, sechs ist reine Materie, neun ist *[lacht]* Abbildung der reinen Realität und drei quasi reine Fiktion. Und dann hat er gesagt, jedes fotografische Bild kann man irgendwo auf das Zifferblatt setzen. Solche Sachen haben mich damals sehr interessiert.

DI: Also in den 70er Jahren?

BL: So in den 70er Jahren, ja.

DI: Sie sind dann auch an die Uni in Zürich?

BL: Ja, ich habe dann parallel zur Arbeit hier die Matur nachgeholt und habe dann noch studiert, Germanistik, Kunstgeschichte und Geschichte studiert, aber nicht abgeschlossen. Ich habe dann irgendwann so viel im Filmbereich gemacht, dass dies wichtiger wurde.

DI: Und haben Sie dann auch die Kunstszene in Zürich verfolgt um 1980?

BL: Ja... Es gab teilweise Leute, die ich kannte, wie Klaudia Schifferle. Ich kannte die teilweise auch, weil die Aargauer waren, und sich um Stipendien beworben haben. Ich habe mit Charlie Moser zusammen lange diese Ausstellung des Kuratoriums auch betreut und deshalb kannte ich relativ viele Leute aus dieser Zeit. Ich weiss nicht mehr, ob ich das 80 noch gemacht habe. Ich habe mit Kunst relativ viel gemacht bis 83. Ich erinnere mich an diese Ausstellung, diese Kuratoriumsübersichtsausstellung, sie hiess *Übersicht*, die haben wir 83 gemacht. Und natürlich haben mich Fischli/Weiss interessiert, vor allem ihre Arbeiten, die habe ich schon gekannt. *Stiller Nachmittag* hiess die Ausstellung oder irgendwie.

DI: Die war erst 86, oder Mitte 80er.

BL: Die habe ich auch gesehen. Aber eben, da habe ich mich schon nicht mehr so intensiv mit aktueller Kunst beschäftigt.

DI: Das war ja dann auch wieder eine andere Szene, eine neue, die dann nichts mehr mit dem Ziegelrain...

BL: Nein, überhaupt nicht. Und eigentlich, kann man schon sagen, die Ziegelraingruppe, die hatte sich Mitte der 70er Jahre aufgelöst. Das wurden Einzelfiguren, die durchaus noch interessant waren. Aber diese Art von Auseinandersetzung, die eben in der Atelieregemeinschaft stattfand, die war nicht mehr gegeben. Die hatten zwar alle untereinander Kontakt, aber es war nicht mehr diese direkte Art von Beeinflussung. Es war ja nie ein Kollektiv, aber es waren direkte, gegenseitige Beeinflussungen.

DI: Und etwas Vergleichbares gab es dann nachher nicht mehr?

BL: In Aarau gab es das nicht. Nein, man kann auch sagen, dass dann Aarau als Ort der bildenden Kunst nicht mehr interessant war.

DI: Also der Produktion?

BL: Der Produktion, das Museum natürlich schon, das ist klar. Es sind dann auch ganz viele nach vor allem Basel. Die Jüngeren sind dann auch sofort weg gegangen.

DI: Woran liegt das?

BL: Das ist jetzt sehr schwierig zu sagen. Das kann ich so nicht beantworten. Es ist schon eine Generationenfrage. Ich glaube schon, dass Basel plötzlich ein interessanter Ort wurde, und es ist auch relativ nah. Die Idee, wir habe ja keine grössere Stadt im Aargau. Aus meiner Generation, wer ist denn noch im Aargau geblieben? Zoderer, der ist im Raum Baden geblieben.

DI: Und es gab hier keine Kunstgewerbeschule, wie es das in Basel gab.

BL: Basel und Zürich. Da gab es ja dann nur eine kurze Zeit, viel später, diese Schule in Aarau, die auch schon wieder weg ist.

DI: Quasi fusioniert ist mit der Nordwestschweiz.

BL: Genau. Ich denke, eine Schule könnte schon ein Ort sein, wo sich ein Klima um die Schule entwickeln könnte. Ich denke, der Ziegelrain war ein Zufall, dass sich fünf, sechs Leute im engeren Kreis eine Zeit lang gefunden haben. Dass die ganze Situation so faszinierend war, dass sich eine andere Gruppe darum herum andockte. Der Ziegelrain hatte als Raum auch nachher eine gewisse Bedeutung, wo billiger Atelierraum dort gemietet werden konnte. Das hatte aber nichts mehr mit der Ateliergemeinschaft zu tun. Die Wohnung am Ziegelrain 18 hat dann Rothacher über Jahre hin noch behalten, nachher war Kienholz in dieser Wohnung und Max Matter hat später wieder am selben Ort ein Atelier eingerichtet. Aber die Ateliergemeinschaft war weg, da sind dann unterschiedliche Leute eingezogen. Ich glaube, die zwei wichtige Pole waren Kunsthaus mit Heiny Widmer und diese Ateliergemeinschaft.

DI: Was noch speziell war in Aarau, war dieses Kulturfördergesetz, das relativ früh als kantonales Gesetz eingeführt wurde, 68.

BL: Genau. Das ist jetzt schwierig zu sagen, ob es direkt auf diese Situation einwirkte. Es war ja sehr umstritten bei den Künstlern. Max Matter war streng dagegen, war dann aber später einer, der als Kurator massiv wirkte. Das Kuratorium, als es dann nach dem Kultugesetz entstand, war ein bisschen ein elitärer Kreis. Man hat dann gewisse Leute eingeladen, sich zu bewerben. Es war nicht klar, wie führt man diese Bewerbungen durch, oder verteilt man einfach ein bisschen Geld. Da war Heiny Widmer auch im Kuratorium, dieser Gerichtsfall wegen Urkundenfälschung hat ja direkt mit einem Gesuch zu tun. Und als dann Max Matter, ich glaube, er hat Heiny Widmer ersetzt, er kam dann für die Bildende Kunst. Er war relativ radikal, sagte, das muss alles öffentlich werden und wir stellen das alles aus. Das waren dann diese riesigen Kuratoriums-Ausstellungen, wo alle, die sich beworben haben, ausgestellt wurden und das hat am Anfang auch relativ gut funktioniert. Als dann 100, 120 [lacht] kamen – ich erinnere mich, wir haben in Baden einmal eine Ausstellung gemacht, wo wir während dem Ausstellen noch Räume suchen mussten. Wir haben da in vier Räumen ausgestellt. Und dann merkte man mit der Zeit, dass es Leute gab, die sagten: ‚Ich bewerbe mich gar nicht um ein Stipendium, sondern das ist

meine Möglichkeit, meine Bilder zu zeigen' [/lacht]. Erst später hat man diese Ausstellungen, die erst nach der Jurierung aufgebaut werden, eingerichtet. Am Anfang war wirklich: ‚Alles muss gezeigt werden‘, und das war seine Initiative. Quasi dieser Geheimklub Kuratorium wurde dank ihm zu einer öffentlich wahrgenommenen Institution. Das war am Anfang nicht so. Ich weiss auch nicht mehr, wer am Anfang im Kuratorium war. Vielleicht wichtig noch, aber das ist auch später, zweimal gab es diese Symposien. Einmal am Hallwilersee, in Seengen, das wurde ja vom Kuratorium mitfinanziert, das war ja sehr umstritten auch, und dann ein Künstlertreffen an der Blumenhalde, wo Konrad Oehler das organisiert hat. Wo [zwischen] Theater, Musik und Bildende Kunst so ein Zusammentreffen war und das wurde auch vom Kuratorium gestützt. Das waren für die damalige Zeit relativ ungewöhnliche Situationen, wenigstens im Aargau, vielleicht an anderen Orten ... Ich erinnere mich, wir wurden nach Seengen eingeladen, und habe das alte Kino bespielt. Wir haben auch einen Film über Kunst gedreht. Peter Schweiger war dabei, Urs Graf war dabei, und dann wurde ein Super-8-Film produziert und wir haben im Kino auch Filme gezeigt. Da waren dann verschiedene frühe Videokünstler waren dabei. Es war eigentlich eine relativ interessante Geschichte.

DI: Wann war das?

BL: Das kann ich nicht mehr sagen. Das war schon später. Ich würde sagen, in den 80er Jahren muss es gewesen sein. Das ist sicher noch irgendwie dokumentiert. Die Blumenhalde war dann noch später.

DI: Ja, vielen Dank!

BL: Ja, gern geschehen.