

Interview mit Fritz Billeter (FB)

Das Interview fand am 3. November 2011 im Haus von Fritz Billeter in Zürich statt. Die Fragen stellte Dora Imhof (DI). Transkription: Kathrin Borer.

Fritz Billeter, geboren 1929, Kunstkritiker, Publizist, 1971-1995 Kulturredaktor beim Tages-Anzeiger.

Dora Imhof: Zuerst ein paar Fragen zu Ihrer Person und zu Ihrem Werdegang. Sie leben seit vielen, vielen Jahren in Zürich, aber Sie sind ursprünglich nicht aus Zürich?

Fritz Billeter: Doch, also in Zürich geboren und auch mein Geschlecht, Heimatort Männedorf am Zürichsee. Übrigens in diesem Haus da aufgewachsen, und dann mit etwa fünf, sechs Jahren kamen wir nach Basel. Das hing mit einer Versetzung meines Vaters in seinem Beruf zusammen. Und dann in Riehen bei Basel Gymnasium und Hochschule besucht. Und dann 1959 wieder nach Zürich, dort etwa fünfzehn Jahre an Gymnasien Schule gegeben und schliesslich, 1971, feste Anstellung als Kulturredaktor am *Tages-Anzeiger*, bis 1995. Seither freier Publizist, hauptsächlich Monografien. Man sagt bei einem Künstler sehr schnell Monografie, auch wenn es einfach ein Bilderbuch ist. Hauptsächlich über Schweizer Künstler, aber ich bin auch an kunstpolitischen Fragen interessiert und an kunsttheoretischen Fragen.

DI: Zu diesen Dingen kommen wir dann gleich. Sie waren ursprünglich Literaturwissenschaftler und Sie haben 65 in Basel promoviert, über Kafka und Kirkegaard.

FB: Ja... 65 – ich habe lange gebraucht, die Dissertation über Kafka und Kirkegaard druckfertig zu schreiben, also ein paar Jahre. Aber das Datum können wir schon stehen lassen [*lacht*]. Ja, ich bin von Haus aus Literaturwissenschaftler, Walter Muschg, mein Lehrer, der seine Aktualität in diesen Jahren nie eingebüsst oder zurückgewonnen hat. Der Antipode zu Emil Staiger. Emil Staiger: Interpretation eines Werkes aus sich selbst, aus Stil und Sprachhaltung, bei Muschg werden Biografie, gesellschaftliche Situation zur Zeit eines bestimmten Künstlers, der behandelt wird, miteinbezogen. Das ist der grosse Unterschied.

DI: Und hatten Sie auch schon eine Beziehung zur Bildenden Kunst damals? Wie kam das?

FB: Ja, schon damals. Erstens die meisten neugewonnenen Freunde während der Studienzeit waren Künstler. Der bekannteste war Marcel Schaffner, über den wir jetzt eine Ausstellung und ein Buch planen, sehr breit. Ein anderer, der auf andere Weise bekannt geworden ist, ist Sandro Bocola, damals sehr bekannt, weil alle denkbaren Preise, die es damals gab für Künstler, die hat er alle geholt. Ging dann aber in die Werbung und der ist bekannt geworden durch sein Buch *Die Kunst der Moderne. Von Goya bis Beuys*, das jetzt sogar wieder neu aufgelegt wurde. Es war [im] Prestel-Verlag, und jetzt wird es wieder neu aufgelegt, ein Longseller. Das ist eines der wenigen kunsttheoretischen Bücher, das das ganze 20. Jahrhundert in den Griff bekommen will.

DI: Und wie kamen Sie zur Kunstkritik?

FB: Zur Kunstkritik, da ist mitbeteiligt meine damalige Frau, Erika Billeter, die Sachbearbeiterin und dann Vizedirektorin wurde am Kunstgewerbemuseum. Wir waren sehr gut orientiert damals, Pop Art, Action Painting und alles, was gerade aktuell war. Die Leute waren damals viel weniger informiert als heute. Ich erinnere mich, es gab damals eine Nonkonformisten-Zeitung, neben der *Weltwoche* eine kleinere, die *Zürcher Woche*, und die damalige Redaktorin für Kultur, die suchte verzweifelt jemand, der Bescheid wusste über Jackson Pollock. Fand einfach niemand und hat dann mich gefunden, und ich wusste Bescheid.

DI: Durch Ihre Frau, durch Ihre Beziehung zu Künstlern? Oder haben Sie das auch studiert?

FB: An der Uni hat man davon nichts mehr erfahren. Mein Universitätsprofessor in Kunstgeschichte war Josef Gantner, spezialisiert auf Romanik und Renaissancearchitektur. Aber er schrieb ein damals bekanntes Buch über Michelangelo und Rodin, das Problem des Non-finito [*Rodin und Michelangelo, Wien 1953*]. Gantner war der modernen Kunst gegenüber durchaus offen. Mein erstes Referat ging über die Tierschicksale von [Franz] Marc, aber die neusten Schenkungen ans Kunstmuseum, darunter war Barnett Newman, *Day Before One*, da hat Gantner, mir im Rückblick aus unverständlichen Gründen, nur die Hände verworfen und hat gesagt: „Das ist das Ende der Kunst.“ Es war die klassische Moderne bis Action Painting und Informel – als die in Erscheinung traten, da wollte Gantner nicht mehr mit.

DI: Kannten Sie auch Georg Schmid, den Direktor des Kunstmuseums?

FB: Der war anders. Er hat redlich versucht... Es gab damals eine berühmte Figur an der Kunsthalle, [Arnold] Rüdinger und eben Marcel Schaffner zu seinen Füßen, leicht übertrieben gesagt, der hat eine Rothko-Ausstellung gemacht, eine One-Man-Show, eine wirklich bedeutenden Ausstellung, und Georg Schmid hat das aus seinem Gesichtspunkt auch zu erklären versucht. Schmid kam mit, im Gegensatz zu Gantner. Das waren übrigens wissenschaftliche Todfeinde. Schmid hat mitbeobachtet, mitgeschrieben, mitkritisiert, auch die Generation der um 1920 geborenen Künstler.

DI: Und was hat Sie persönlich damals am meisten interessiert, wo lagen die stärksten Affinitäten?

FB: Die lagen gerade eben bei den von Gantner verpönten [*lacht*], weniger die Kontemplativen wie Rothko und Newman, aber Franz Klein, mehr die ekstatischen, Georges Mathieu, Clyfford Still, auch Sam Francis, das ist dann so eine Mittelstellung. Ich erinnere mich, Maria Netter, auch eine berühmte Kunstkritikerin damals, in der Schweiz wohl die erste Frau, die ernsthafte Kunstkritik betrieb mit oder an der Moderne, nannte Georges Mathieu einen Check-Fälscher von Format. Das ist eine gute Formulierung, aber ich finde es daneben. Nur weil ein Künstler eine gewisse leichte, meinerwegen französische Verve hat, ist er noch kein Check-Fälscher. Er hat in seinem Buch *Au-delà du Tachisme* genau begründet, warum er vor Publikum malt, seine Leinwände vor Publikum attackiert, er eigentlich eine Show macht, hat er sehr genau begründet. Er nannte es „esthétique du risque“ und dann gesagt, auf diese Weise kann ich die Konventionen, wie ein Bild aussehen soll,

meine eigene kritische und zensurierende Haltung kann ich auf diese Weise übertrumpfen, aufbrechen.

DI: Sie wurden dann Feuilleton-Leiter beim *Tages-Anzeiger*?

FB: Das heisst Kultur-Redaktor. Für das Literarische gab es andere Leute.

DI: Hatten Sie selbst bestimmte Schwerpunkte, was Sie selber besprochen haben?

FB: *Der Tages-Anzeiger* hatte seine Höhen und Tiefen, und ich habe hauptsächlich die Höhen erlebt und in den letzten Jahren hatte ich sechs Mitarbeiter, nur für den Bereich des Visuellen. Und auch immer jemand, der über Architektur schrieb. Eine kurze Zeit, leider nur eine kurze Zeit, Benedikt Loderer, der Stadtwanderer nannte er sich, und Design, Fotografie, auch die angewandten Künste, das alles hatten wir wahrzunehmen versucht. Die 60er Jahre, da gab es eine Zeit, da überblickte man wirklich die ganze Zürcher Kunstszene, das war noch möglich. Man wusste, dass es mindestens zehn wichtige Galerien gab, die man alle vier Wochen wieder besuchen musste, weil sie ihre Ausstellungen wechselten. Und jetzt würde ich sagen, ist die Sache unüberblickbar geworden.

DI: Sie berichteten lokal, national und auch international?

FB: Genau, aber das Bezogensein auf Zürich und die Schweiz, anders als die *NZZ*, wurde vom *Tages-Anzeiger* verlangt. Natürlich, man ging an die Documenta, das ist klar, oder wichtige Ausstellungen im Centre Pompidou oder im Musée d'Art Moderne in Paris. Eigentlich nie nach London, über den Kanal sind wir nie gelangt [*lacht*]. Aber sonst überall hin. Und wir haben dann ganz am Ende, von 71 bis 95 dauerte mein Berufsleben am *Tages-Anzeiger*, haben wir auch sehr genau die russische Kunst wahrgenommen. Ich war zu der Gorbatschow/Jelzin-Zeit zweimal drüben und meine Frau hat sogar dort ausgestellt. Und hatte russische Theaterleute und Künstler drei Monate hier beherbergt.

DI: Die Popularisierung, das Nicht-Elitäre der Kunst war Ihnen ein besonderes Anliegen?

FB: Ja, das war eigentlich meine Lust.

DI: Das hat eine stark politische Komponente.

FB: Ja, das hat eine politische Komponente. Ich war sieben Jahre der Präsident der Produzentengalerie Zürich, das war eine Gruppe von Künstlern, die sich politisch verstanden, politisiert waren. Der wichtigste Künstler Hugo Schuhmacher, sein berühmtes Bild, die *Freiheit*, diese schwarze, geknebelte Frau, die eine Schweizerfahne erbricht, oder es ist auch möglich, dass man ihr die Fahne in den Mund gestopft hat, aber zum Beispiel auch Rosina Kuhn hat immer noch ihr Niveau gehalten. Um auf das Popularisieren zurück zu kommen, Brecht trifft es ein bisschen ‚volkstümlich aber nicht volksdummlich‘. Für das Seedamm-Kulturzentrum haben wir zu dreien, Willi Rotzler, Peter Killer, langjähriger Mitarbeiter am *Tages-Anzeiger*, und ich, ein dreibändiges Buch nach und nach geschrieben: *Moderne Kunst, unsere Gegenwart* oder ‚Deine Gegenwart‘? Ich weiss es nicht mal genau [*lacht*].

DI: Ich glaube ‚unsere‘, aber das war ja dann später, das war in den 80ern.

FB: Ja, aber noch in meiner *Tages-Anzeiger*-Zeit. Sie bleiben vor allem bei den 70er Jahren? Ein paar zeitliche Grenzüberschreitungen müssen Sie mir erlauben. Nicht in diesem Fall, aber wenn wir von Luzern, Zürich und Aargau reden. Zürich hat sich auch geregt, aber Felix Baumann war nicht so progressiv wie Jean-Christophe Ammann oder Heiny Widmer.

DI: Dann kommen wir zu Luzern. Haben Sie schon das Programm von Peter Althaus verfolgt?

FB: Das habe ich schon. Ich habe Althaus gut gekannt. Er hatte die *Kunst-Nachrichten*, das war sein Kind, da war er Herausgeber oder Chefredaktor oder wie man das nennen soll. Da haben wir oft beigetragen. Eine andere wichtige Autorin war Margit Staber, Paul Nizon und ich haben da über Realismus gequatscht. Heute im Rückblick finde ich das etwas mässig, eher ein kühner Versuch [*lacht*].

DI: Da haben Sie auch geschrieben? Und im *Werk* haben Sie ja auch geschrieben.

FB: Ja, aber das war zwei, drei Mal, auch im *Du* so ein, zwei Mal, nicht der Rede wert. Dort waren es sogar literarische Themen. Walter Matthias Diggelmann, eine Figur der 70er Jahre, den habe ich gut gekannt. Sie müssen meinen Redestrom stoppen, wenn – Diggelmann hat ein Buch geschrieben, *Die Hinterlassenschaft*. Es ist eine romanhafte Gestaltung des Pogroms von Thalwil. Das Pogrom von Thalwil hat die Familie Farner betroffen. Konrad Farner war der einzige Marxist in der Schweiz, der an den Kunstdiskussionen mithalten konnte. Konrad Farner war Ökonom oder Soziologe und Kunsthistoriker und er hat mit Hans Erni die berühmte Ausstellung gemacht, *These – Antithese – Synthese* im Kunstmuseum Luzern in den 30er Jahren. Von Diggelmann, von diesem Roman, kam ich eben zu Farner. In den 70er Jahren waren das bestimmende Leute und ich muss schon sagen, Richard Häsli, *NZZ*, Häsli hat ein hohes sprachliches Niveau, und ich würde auch nicht sagen, dass er zu denen gehörte, die raunten, in Fachchinesisch sprachen, durchaus nicht, aber die Gegenwart hat ihn einfach weniger interessiert. Es gibt von ihm einen Aufsatz zu Kienholz, der ist hervorragend, ganz toll. Aber da hatte er andere Leute geschickt, sich weniger eingemengt.

DI: Jetzt zurück nach Luzern. Dann ging eben Althaus nach Basel an die Kunsthalle und Jean-Christophe Ammann kam. Kannten Sie ihn schon vorher?

FB: Ammann, nein. Ammann kannte ich in dem Augenblick, da er die Leitung des Luzerner Museums übernahm.

DI: Können Sie sich erinnern, was die erste Ausstellung war, die Sie von ihm gesehen haben dort?

FB: Eine Ausstellung, die mir grossen Eindruck machte, wie hiess sie nur... Es waren hauptsächlich Konzept-Künstler und Ammann hat alle versammelt, die nachher eine Rolle spielten in der aktuellen Kunstszene. Zum Beispiel waren Urs Lüthi und Aldo Walker dabei.

DI: Das war wahrscheinlich *Visualisierte Denkprozesse*, 1969.

FB: Ganz genau. Sehr in Erinnerung habe ich Dieter Meier, da man eine Stechuhr bedienen musste: „Kunst ist Arbeit“ oder „Das Verstehen von Kunst ist Arbeit“, das fand ich ganz prima. Aber die ganze Ausstellung war tonangebend. Zusammen mit

der Ausstellung von Harry Szeemann *When Attitudes Become Form* war das die wichtigste Ausstellung für Gegenwartskunst.

DI: Habe Sie das damals auch schon so eingeschätzt oder wahrgenommen?

FB: Damals auch schon so wahrgenommen. Ich habe sie damals sogar Harry Szeemann weitaus vorgezogen, ich fand einiges an der New Art äusserst kritikwürdig, aber hingegen *Visualisierte Denkprozesse* ungemein anregend. Mit einer grossen Intuition, die kann man natürlich Harry Szeemann auch nicht absprechen [lacht]. Aber etwas Anderes: Damals war Ammanns Intuition viel weiter entwickelt als sein Sprachvermögen. Er war damals ein redlicher Stotterer, nichts anderes. Ich erinnere mich, der Werkbund hat eine öffentliche Diskussion organisiert über *When Attitudes Become Form* und Jean-Christophe Ammann war ein Referent und ich kann nur sagen, es war denkwürdig [lacht], aber im negativen Sinn. Er stand einfach da, tapfer, aber er konnte sich nicht artikulieren. Das hat geändert, natürlich, in Frankfurt merkt man davon nichts mehr, schon in Basel eigentlich nichts mehr.

DI: Und sind Sie dann regelmässig an die Ausstellungen nach Luzern gefahren?

FB: Ja, regelmässig. Ammann sagte dann, er wolle Klimata sichtbar machen anhand der Künstler. Da kamen da ganz andere zu Wort. Der erwähnte Kurt Fahrner beispielsweise, Philippe Schibig, in der gleichen Ausstellung. Ein phantastisch-surreales Milieu, das es eben damals auch gab. Und dann das dritte grosse Verdienst von Ammann, die Innerschweiz, die war bis jetzt ein weisser Fleck für die Kunsttopografie und Ammann hat gezeigt, dass dieser Fleck sehr farbig ist. Wir nannten dann das die Innerschweizer Innerlichkeit, oder die Urschweizerische Innerlichkeit. Es sind dann bis zu Annemarie von Matt... [zeigt das Buch *Outside. Streiflichter zur Geschichte moderner Schweizer Kunst*, Hg. FB, Zürich 1980]. Es gab dann die Galerie Raeber, das war ein enger Austausch zwischen Ammann und Raeber, noch ein Kunstkritiker, Theo Kneubühler, der ist ganz wichtig.

DI: Er hat dieses Buch publiziert, *28 Schweizer Künstler*, und er war selber auch Maler, Bildhauer.

FB: Und diese Schwalben machten den Sommer, Ammann, Raeber und Kneubühler.

DI: Es gab dann auch noch die Galerie Stähli.

FB: Stähli habe ich eher verfolgt, als er nach Zürich übersiedelte. In Luzern habe ich eigentlich keine Erinnerungen an ihn. Ammann ist 1939 geboren, das heisst, bereits eine andere Generation. Heiny Widmer ist 1927 geboren und ich 1929 – Widmer und ich standen uns sehr viel näher. Aber man kannte sich und schätzte sich, absolut. Aber Heiny Widmer war dann ein Freund, ich werde dann sehr objektiv über ihn reden [lacht]. Es war ein Unterschied, Widmer war der geborene Pädagoge. Er war lange Zeit nicht nur Zeichenlehrer, sondern überhaupt Lehrer, bis er diese Leitung antrat. Und diese pädagogische Ader kann ich ihm [Ammann] nun nicht auch noch zubilligen. Er machte einfach interessante Ausstellungen.

DI: Er hat Luzern auf die Schweizer Landkarte gesetzt und die internationale. Und haben Sie die Ausstellungen da selber besprochen, oder haben Sie die besprechen lassen?

FB: Zum Beispiel *Visualisierte Denkprozesse* habe ich selber besprochen. Meistens, Luzern galt neben Zürich, Basel und Bern einfach als besonders interessant in den

70er Jahren. Der Sektor visuelle Gestaltung, einschliesslich oder vor allem die Kunst war am *Tages-Anzeiger* damals noch nicht so stark ausgebaut. Das heisst, ich musste eine strenge und subjektive Selektion treffen und habe nun wirklich nur Dinge besprochen, die mich nicht langweilten.

DI: Kneubühler hat im Buch *28 Schweizer Künstler* geschrieben, dass in den 70er Jahren diese Nebenzentren, die peripheren Orte wichtig wurden, wie Luzern, Aarau, weil die nicht so besetzt waren von den Institutionen oder gewissen künstlerischen Produktionen. Haben Sie das auch so wahrgenommen damals?

FB: Solothurn noch. Ja, das habe ich auch so wahrgenommen. Aber, sagen wir mal, zweite Hälfte 70er Jahre und eher noch 80er Jahre. Zum Beispiel Solothurn, da war auch ein sehr eigenwilliger Leiter, wie hiess er noch, der kam meines Wissens erst später. Nicht der jetzige, der ist ein zahmer, umgänglicher Mensch. Die Frage ist interessant [*lacht*], wie müsste heute ein Museumsleiter sein, der wirklich von sich Reden macht. Meinetwegen auch im Sinne des Skandals – ich weiss gar nicht, ob das denkbar ist.

DI: Es ist eine andere Zeit jetzt.

FB: Die Zeit jetzt ist ein gnadenloser Pluralismus, alles ist möglich.

DI: Ammann war dann auch an der Documenta 72 involviert.

FB: Ja, die fand ich ganz wichtig. Sie hatten völlig andere Begriffe, aber eher freihändig würde ich sagen, da ging es darum, wie muss ein damals wichtiger Realismus die Welt abbilden? Und er muss sie eben nicht mehr abbilden, sondern er interpretiert sie. Es gibt sehr viel figurative Malerei, die ist nicht realistisch. Entweder ist sie naturalistisch, weil sie nicht interpretiert oder sie ist wie ein Chagall, magisch, traumhaft, surreal. Und die Documenta 72 hat das abgeklopft, inwiefern kann ein Realismus etwas Entscheidendes sagen? Die Documenta 5 finde ich eine der wichtigsten überhaupt, die in der Geschichte der Documenta zu verzeichnen ist. Am Anfang war es ein Aufholmanöver, es ging darum Deutschland sucht Anschluss.

DI: Die Moderne zu re-etablieren.

FB: Dahinter steckt Deutschland sucht den Anschluss bei den anderen europäischen Staaten, wieder ein geachteter Staat zu werden. Da musste man sich nicht viel überlegen. Da versuchte man einfach, das Beste zu holen von überall, aber dann 72, das war ein Konzept. Und die meisten Documenten ermangeln eines Konzepts.

DI: Und Ammann hat dann auch einige Künstler, einerseits Schweizer, an der Documenta gezeigt und andererseits Leute von der Documenta, wie Paul Thek, dann in Luzern gezeigt.

FB: Das ist die Individuelle Mythologie, das war ein Stichwort damals. Das braucht jetzt nicht zusammenzufallen mit Realismus. Paul Thek, das habe ich auch besprochen, daran erinnere ich mich. Der kam wieder mal da im Migros Museum vor ein paar Jahren. Ja, das ist durchaus so. So wie es im Theater eine Zeit der Regisseure gab, so gab es eben in der Kunst eine Zeit der Museumsleiter. Und das sind schon die 70er und zum Teil noch die 80er Jahre.

DI: Als die Rolle des Kurators eine andere oder wichtigere war?

FB: Die war eben stärker interpretierend. Man müsste also Franz Meier auch noch nennen. Rüdlinger konnte etwas entdecken, und das wäre noch einmal der Fall gewesen mit Pop Art, aber die Schweiz ist weitgehend Pop-clean geblieben. Und darum fällt das Entdecken weg und anstelle des Entdeckens kam eben das Interpretieren, könnte das Interpretieren treten. Und das Interpretieren, würde ich mal ins Unreine sprechen, das ist dann oft politisch eingefärbt und politisch im Sinne von gesellschaftskritisch, das hat mich immer am meisten interessiert. Ich habe eben auch die Konkret-Konstruktive Kunst politisch interpretiert. Lohse hat einem das leicht gemacht, er selber hat sich selbst in diese Richtung erklärt. Aber auch Bill, er war ja im Nationalrat für den Landesring, er hat dann nur mit der Zeit eine erhaltende, wertkonservative Haltung eingenommen, aber nicht in den 70er Jahren.

DI Und Sie haben gesagt, dass es die Zeit der Kuratoren oder Museumsleiter war.

FB: Sie sind wie Regisseure.

DI: Ja, das fing ja mit Szeemann an. Ich frage mich, es war ja damals auch eine wichtige Rolle, diese moderne Kunst zu vermitteln. Das waren auch die zentralen Instanzen, die ein Vokabular oder einen Zugang vermitteln konnten. Vielleicht jetzt zu Heiny Widmer und Aarau. Seit wann kannten Sie Heiny Widmer?

FB: Das ist schwierig zu sagen. Seit seinem Antritt im Aargauer Kunsthaus 1971, sogar ein bisschen vorher, habe ich ihn kennengelernt. Ich weiss den Anlass: Er hatte eine Skulptur aus Kunststoff, die war tief dunkelrot, und die konnte man zerlegen und wieder zusammensetzen. Und das war eine Arbeit von Michael Grossert – der Mann von der Heuwaage Basel –, da habe ich ihn kennengelernt. Er hat das demonstriert, und da habe ich offenbar ein paar kluge Sprüche dazu gemacht, und da hat er gesagt, ich sollte eine kurze Skizze darüber schreiben. Das war der Anfang und das war wirklich anfangs 1970. Heiny Widmer, auch er hatte dieses Bedürfnis, diese Lust zu popularisieren. Das Besondere an ihm war, dass er den Aargau in- und auswendig kannte, das ist unglaublich. Aber er war zu keiner Zeit ein Lokalmatador. Er hat den Ziegelrain sehr stark gepusht und das war gerade vor der Haustür, aber seine Überzeugung war: ‚Warum seid ihr Schweizer Künstler immer so auslandgläubig und warum habt ihr so wenig Selbstbewusstsein? Da stimmt etwas nicht, ihr seid genau so gut wie die Führenden (wenn es das gibt) der anderen europäischen Länder.‘ Und das stellte er unter Beweis. Das war seine zweite grosse Bedeutung, er hat ja dann den Grundstein zu dieser Sammlung gelegt, die sein Nachfolger dann ausgebaut hat, der jetzt in Düsseldorf ist, Beat Wismer. Und das ist heute die grösste Sammlung über moderne Schweizer Kunst im ganzen Land. Und das dritte, die Entdeckung von ausgesprochenen Outsidern und ausgesprochenen Art-Brut-Künstlern. Also wir haben absichtlich einen völlig unwissenschaftlichen Titel genommen, haben uns vielleicht dadurch eine finanzielle Unterstützung des Nationalfonds verscherzt. Man fand zum Beispiel, das ist doch kein wissenschaftlicher Titel. Und wenn man die Leute anschaut, die wir da eben aufgenommen haben, dann ist nur der Kern Art-Brut, drum herum sind Leute gebaut wie Karl Ballmer, einer von Widmers Lieblingskünstler, die eben einen völlig einsamen Weg gingen. In Hamburg wurde er zwar noch geschätzt, aber diese Karriere wurde dann durch die Nazis unterbrochen. Wir haben, – zusammen fast – könnte man sagen, eine Ausstellung gemacht über wirkliche Art-Brut-Künstler. Da war beispielsweise [Adolf] Wölfli dabei, Bertram und ich weiss nicht wer noch. Aber er hat auch Emma Kunz, das würde ich jetzt nicht – also, das ist eine Definitionsfrage. Wenn man jetzt der Definition von Dubuffet folgt, dann trifft das zu

einem grossen Teil auf Emma Kunz zu. Sie hat ihre Karriere, ihre künstlerische Gestalt ausserhalb der offiziell beobachteten, begleiteten Tendenzen gefunden. Im Habitus hat es dann nicht wenig mit Art-Brut zu tun, es ist viel zu komplex, würde ich sagen. Wölfli war ja entdeckt – [Louis] Soutter zum Beispiel, die beiden, die sind so langsam aufgenommen worden ins Patrimonium der Schweizer Kunst. Und dann war er ganz entscheidend beteiligt an diesem Work-in-Progress, das man überhaupt nicht einordnen kann von Bruno Weber, zwischen Dietikon und Spreitenbach. Das war ganz wichtig, denn hier wurde er direkt politisch, da kämpfte er an der Seite von Bruno Weber dafür, dass der Beginn des Skulpturenparks nicht abgerissen werden musste. Bruno Weber hat ein Gesetz verletzt, im Wald dürfen keine Objekte gebaut werden und seine Skulpturen sind Bauten und das war ein ständiges Zerren, auch der Jurisprudenz, der Gerichte. Da hatte er eine grosse Zähigkeit an den Tag gelegt. Zusammen mit dem damaligen Erziehungsdirektor, Arthur Schmid. Ganz wichtig. Arthur Schmid hat Heiny Widmer gestützt, es gab sogar mal eine Gerichtsgeschichte, ich will das nicht aufwärmen, der eigentliche Grund ist zu ephemere, zu grotesk eigentlich, gibt nichts Wesentliches her, was die Gestalt von Heiny Widmer umreissen könnte. Und er hat den Prozess ja auch gewonnen. Aber man hatte oft gegen Kleingeisterei kämpfen müssen, das ist ganz klar.

DI: Und Sie haben für verschiedene Ausstellungen, nicht nur bei *Outside*, mit Heiny Widmer zusammengearbeitet, sondern schon vorher. Hans Falk zum Beispiel, 1973.

FB: Hans Falk war unserer Meinung nach auch so ein Generalirrtum, geradezu eine Verschwörung. Der berühmte Dada-Kenner Hans Bolliger sagte, ja, ja Hans Falk und – der erfolgreiche Bündner Maler und Bruder des Kabarettisten, wie heisst er [*Alois Cariget*]? Das ist dasselbe. Und Bolliger meinte, das ist eine Malerei, gekonnt hingeworfen, routiniert und fertig. Widmer und ich waren keineswegs dieser Meinung. Wir hielten ihn, neben Hugo Weber – der Basler in Amerika, man darf ihn nicht mit Hugo Suter verwechseln –, für den wichtigsten Tachisten der Schweiz. Und das war auch eine, sagen wir mal Nebenbeschäftigung von uns. Und doch hat man zu Falk zu halten und zwar, er hatte Käufer noch und noch, da musste er sich keineswegs beklagen, aber in der Zunft galt er nicht viel.

DI: Hat er nicht die Anerkennung oder das Renommee?

FB: Und er hat seine One-man-show im Kunsthaus Zürich, bei allem Bemühen unsererseits, nicht bekommen. Dann gibt es noch eine wichtige Tätigkeit, die ist zwar zeitlich begrenzt, Heiny Widmer hat mit Adolf Max Vogt, dem Architektur- und Kunsthistoriker an der ETH Zürich, mehrere Vorlesungen bestritten und gerade auch über moderne Kunst und dann eben auch so Lieblinge wie Karl Ballmer, an der ETH. Einmal waren wir drei zusammen, Vogt, Widmer und ich, aber das hat immer ein bisschen gewechselt. Vogt hat gern Unterstützung von aussen geholt, wenn es um moderne Kunst ging, es war nicht seine primäre Aufgabe. Aber diese wichtige Nebensächlichlichkeit hat ihn sehr interessiert. Wir haben mal über Walter Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* eine Vorlesung gemacht, Vogt und ich. Und Vogt hat ausserordentlich originelle, eben unbelastet von schon gestanzten Meinungen, er war ja auch kein ausgesprochener Linker.

DI: Er war ja lange bei der NZZ.

FB: Er war lange bei der NZZ, allerdings dort auch bald einmal im Clinch. Aber wohl gelitten, trotz allem. Ich erwähnte, Heiny Widmer hat überhaupt nichts von einem

Lokalmatador, er machte eine Amerika-Reise, es ist wahnsinnig interessant [*lacht*], was er aus Amerika zurück gebracht hat. Genau die Leute, die weniger bekannt waren. Zum Beispiel [Charles] Sheeler, es war die Zeit des Tachismus, des Informel. Natürlich hat er das wahrgenommen, aber gerade die Leute hat er nicht nach Hause gebracht als Dia-Dokumentation. Genau über die hat er keine Vorträge gehalten. Stella, nicht Frank Stella, ein anderer Stella [*Joseph Stella*] und ... Das war nicht möglich, der kam später.

DI: Er hatte eine besondere Vorliebe für Outsider oder übersehene Figuren.

FB: Ja, Outsider... Die hatten mal ihre Aktualität in Amerika, von der Gruppe, von der ich jetzt rede. Das war etwas Besonderes an ihm. In Luzern wurde auch Annemarie von Matt herausgestellt. Ich glaube aber nicht, dass Ammann sie ausgestellt hat, das war eben die Galerie Raeber [*JCA hat mir erzählt, dass er von ihr über all seine Luzerner-Jahre mindestens eine Zeichnung immer im Seekorridor ausgestellt hatte (Iselin, 1941), oder eine ganze Vitrine, evt. phasenweise mehr, Anm. Kathrin Borer*], aber Kneubühler war da versessen auf sie. Aber sonst könnte man nicht sagen, dass dort vor allem diese Eigenwilligen besonders gepflegt wurden. Eigentlich nicht, doch also Kurt Fahrner und Schibig, das gehörte schon dazu, ein Klima zu erforschen. Aber es war nicht der rote Faden.

DI: Sie wurden da auch gezeigt, aber neben vielen andern.

FB: [*Lacht*] Neben vielen andern, schwieriger Fall. Bei Heiny Widmer konnte man sagen, er hat eine [*lacht*] wunderbare Balance zwischen den Lokalkünstlern, den Aargauer Künstlern und der grossen Welt zustande gebracht. Hingegen Jean-Christophe Ammann musste keinen solchen Balance-Akt vollbringen. Er hat neu entdeckt in der Schweiz, hat gezeigt, dass die genau so modern sind wie die übrige Schweiz. Und weil eben diese Innerschweiz in Mode kam, in Schwang kam, hat er nicht das Problem von Heiny Widmer gehabt, die traditionellen Aargauer Künstler reklamierten einfach ihren Anteil und es ging jetzt darum, sie bei Laune zu halten und einen Burgfrieden zu installieren. Solche Probleme hatte Amman nicht, aber, typisch schweizerische Situation, Heiny Widmer ist das wirklich prächtig gelungen.

DI: Er hat ja die Ziegelrain-Künstler gefördert, aber er hat sie nicht in grossen Ausstellungen gezeigt im Aargauer Kunsthau. Er hat sie zwar gekauft und sie waren an den Weihnachtsausstellungen, aber er hat sie eher an anderen Orten gezeigt.

FB: Nein, das hat dann [Stephan] Kunz gemacht und Wismer. Ja, absolut. Er hat auch publiziert, er hat ihre Partei ergriffen in der Zeitung, als sie hätten ausziehen sollen aus ihrem Atelier. Aber es stimmt, er hat keine grosse Ausstellung gemacht, das hat die Galerie Palette besorgt in Zürich.

DI: Aber er hat schon bewirkt, dass viele Leute nach Aarau kamen von ausserhalb, von Zürich?

FB: Ja klar, die beiden Palette-Leiter mussten ja auch von irgendwoher erfahren, dass es sie gibt. Und das war schon auch Heiny Widmer. Es hat hier eine Ausstellung gegeben, das ist ein Nebenproblem – ein Professor der Architekturabteilung hat eben einen der Ziegelrain-Künstler ausgestellt im Globus-Provisorium. Das hat auch zur Bekanntheit beigetragen.

DI: Wer war das oder wo war das?

FB: Im Globus-Provisorium war eine ETH-Architekturklasse untergebracht und der Professor... Ich glaube, wir schlagen mal die Namen nach...

DI: Das können wir nachher machen. Das heisst, Sie waren also immer in sehr engem Austausch mit Heiny Widmer?

FB: Immer. Ich kann nicht sagen, dass ich mit Ammann in engem Austausch war, man hat einfach das Phänomen beobachtet. In Luzern, da geschieht viel.

DI: Sie hatten mit Ammann verschiedene Debatten, im *Kunstbulletin*. Die Kunstkritik war damals ziemlich anders, es wurde viel heftiger diskutiert und es gab, denke ich, auch viel stärker gewisse Lager, sehr politische.

FB: Ammann meinte, als Anwalt der modernen Kunst auftreten zu müssen im *Kunstbulletin*. Aber er hatte Hans Neuber?? im Visier, nicht etwa mich. Ich wüsste nicht, dass er mich angegriffen hat im *Kunstbulletin* oder herausgefordert hat. Aber mit Kneubühler hatte ich einen Strauss. Der hat gesagt, wer über Outside Bescheid weiss, über diese Art brut, die intimen Kenner, der schreibt eigentlich nicht darüber, ganz merkwürdig. Das Buch haben jetzt Leute gemacht, die keine Ahnung haben. Da liegt einiges schief. Wenn ich mich jetzt heraus halten soll, aber Michel Thévoz, der grosse Kenner von Soutter und Leiter der Collection de l'Art brut, ich weiss nicht, wie man da darauf kommen kann zu sagen: „Da schreiben sie ein Buch und wissen nicht Bescheid.“

DI: Das war dann um 1980, dieses Buch. Aber gab es nicht auch eine Debatte, ein paar Artikel, so um 73 rum? Ammann hat einen Artikel geschrieben „Wider die Verketzer der modernen Kunst“ und dann haben Sie oder Magnaguagno...

FB: Das war eher Magnaguagno. Ich wüsste nicht, dass ich darauf geantwortet habe [lacht], weil er mich nicht meinte. Der Ammann-Nachfolger, der [Martin] Kunz, der – und das gehört dezidiert nicht in unsere Betrachtungsweise – der hat der Produzentengalerie bescheinigt, dass sie ja nicht modern sei. Das Besondere sei die Distribution und die besondere Mündigkeit der Künstler und dass sie sich selber verwalten und organisiert haben. Eben nicht die übliche Trennung zwischen Künstler und Galerist. Ansonsten hätten die Produzent-Künstler keinen einzigen aktuellen Gegenwartskünstler aufzuweisen. Und das ist eine Definitionsfrage. Wenn moderne Kunst nur das ist, was die Künstler zwischen dreissig und vierzig machen, aber das ist eine völlig oberflächliche Betrachtungsweise. Und solche Debatten sind in der Gegenwart gerade lustig und belebend, aber sie kranken daran, dass nicht mal die Prämissen erhellt sind, aus denen ein Autor das und das behauptet. Da habe ich je länger je mehr ein bisschen Mühe bekommen.

DI: Eine andere Publikation, die damals natürlich sehr wichtig war, war Paul Nizons *Diskurs in der Enge*.

FB: Ja, das war auch ungeheuer anregend, da riefen viele Künstler aus: „Natürlich, daran liegt es, deshalb bin ich nicht bekannt!“ Ich finde aber, die ‚Engnis der Enge‘, so heisst es sogar einmal bei ihm, diese Hauptthese ist wiederum – sie kommt zehn Jahre zu spät. Ich meine, zu der Zeit waren die Schweizer Künstler schon auf dem Laufenden. Da waren auch schon genügend Zeitschriften und so weiter greifbar, aber es hat eine Diskussion ausgelöst. Ich finde es einfach wenig undialektisch. Max Frisch brauchte diese Enge, um sich an ihr abarbeiten zu können. Und da ist die

Enge plötzlich nicht einfach nur Hindernis und Talent ver hindernd. Aber das war ein rasantes Buch.

DI: Und die Schweiz und Kunst blieb dann ein grosses Thema die ganzen 70er bis in die 80er Jahre. Es gab immer wieder Ausstellungen zu Thema.

FB: Ja, aber das ist mehr in den 80er Jahren. Also Ausstellungen, die quasi die Probe aufs Exempel machten, dass die Schweizer Kunst nicht bei Hodler stehe geblieben ist. Da war auch Rotzler beteiligt, ich hatte ein einziges Mal Gelegenheit, die Aufgeschlossenheit der Schweizer zu demonstrieren, aber das war 1980. Das war ein Auftrag im Rahmen von Pro Helvetia.

DI: Eine Ausstellung, die Sie organisiert haben?

FB: Ja. Auch Schang Hutter, den ich auch für einen wichtigen Künstler halte, ist eher 80er Jahre als 70er Jahre.

DI: Aber in den 70er Jahren ist die Schweizer Kunstwelt schon sehr dynamisch oder kam stark in Bewegung, durch Orte wie Luzern?

FB: Ein verspätetes 68 spielt auch hinein. 68 fing in der Schweiz einfach etwa 1970/72 an. Da ist die bildende Kunst natürlich weniger direkt daran beteiligt. Das heisst, es gibt da andere Formen – Strassenkunst. Demonstrationen mit entsprechender Musik, entsprechenden Slogans und entsprechenden Verkleidungen. Anti-Vietnam-Demonstrationen. Aber weder Widmer noch Ammann sind daran beteiligt. Theoretisch ist das Althaus, der sagt, das Museum muss aus seinen Mauern heraus treten.

DI: *Das offene Museum - die Stadt* – diese Ausstellung, die er in Basel gemacht hat.

FB: Im Konzept ist das Althaus, wenn es zeitlich auch vorher ist, da richtunggebend. Aber weder Widmer noch Ammann. Ammann hat sich zwar geäussert über den Sinn von Kunst im öffentlichen Raum, aber später, nicht in diesen rund zehn Jahren.

DI: Sind Sie damals in die Westschweiz gereist?

FB: Nein, die Westschweiz ist eigentlich ohne uns, ohne die Deutschschweiz passiert. Da gilt der Röstigraben, das heisst auch nicht ganz: Ich weiss nicht, wie sehr, ausser Hans Erni, die welsche Schweiz die deutsche Schweiz wahrgenommen hat. Ich glaube auch nicht so sehr, die haben in ihrem eigenen Saft gekocht, nehme ich an. Es gibt die Genfer Schule, die Akademie, das ist eigentlich ein Kind von 68. Aber man muss ja nicht auf die deutsche Schweiz bezogen sein, um 68 in eigener Regie zu gestalten. Da gab es ja schliesslich Paris [*lacht*].

DI: In der Video-Szene gab es einen gewissen Austausch. Da gab es Genfer, Lausanner.

FB: Das ist ganz wichtig. Ich selber habe das wohl verfolgt, aber nicht so ausserordentlich. Ich erinnere mich an eine wichtige, grosse Ausstellung in Wien. Auch die Wiener haben viel mit Video im Sinn gehabt. Und dann war der Osten, Serbien, Kroatien zum Beispiel. Das hat weder Ammann, noch... Ammann hat, wie böse Zungen sagen, Gertsch angewiesen, was für einen Fotoausschnitt er wählen soll, zum Beispiel das *Medici*. Es würde mich nicht so verwundern, aber es ist für mich nicht belegt. Und das ist auch im Zusammenhang mit der Documenta 72, dass Gertsch auch, ich weiss nicht, ob er da selber ausgestellt hat...

DI: Doch, er hat selber ausgestellt.

FB: Also, da war diese... Und dann noch ein... Ammann hat die verrückte Ausstellung gemacht, *Transformer*. Das hat mich besonders interessiert, weil ich schon 1973 ein Titelgeschichte im *Tages-Anzeiger* Magazin geschrieben habe über Transvestiten. Da ist Castelli... Da hat Ammann, man kann eigentlich sagen, wenn er zwar nicht die pädagogische Geduld und die pädagogische Wirksamkeit und Finesse eines Heiny Widmers hatte, so war er aber Königsmacher. Castelli und Gertsch hat er ganz gewiss auf den Weg gebracht, würde ich mal sagen. Wie er es mit den Innerschweizern gehalten hat, das weiss ich nicht so genau, Odermatt und von Ah. Ich glaube, die haben nicht so sehr auf ihn gehört. Oder zum Beispiel Peter Dietschi – es sind auch andere Leute, die Ammann besonders interessiert haben aus der Innerschweiz.

DI: Früh hat er Josephine Troller und Irma Ineichen gezeigt. Parallel zu *Visualisierte Denkprozesse*. Dann hat er Anton Egloff gezeigt und Odermatt.

FB: Die alle meine ich nicht. Wie ist es mit dem... er wohnte in Sarnen, mit Schlitten und Gerätschaften und Gehäusen, ein Metallbildhauer. Hat er den etwa gezeigt? Heute ein wichtiger Künstler, oder heute auch nicht mehr wichtig, aber gehört auch zum Patrimonium [*lacht*]. Man ist sehr kurze Zeit im Rampenlicht...

[kurze Pause zum Speichern]

FB: Ich meine auch, dass ich ausgequetscht bin. Aber vielleicht haben Sie noch eine Frage.

DI: Das Wesentliche haben wir besprochen. Ammann hatte sehr intensive Beziehungen zu gewissen Künstlern, die er dann sehr gefördert hat und er hat auch sehr stark eine Szene gebildet in Luzern, die dann eine sehr grosse internationale Ausstrahlung hatte. Ich denke wohl eine grössere als Aarau unter Widmer?

FB: Von Ammann muss man sagen, er hatte nicht die geringste Berührungsangst mit Künstlern, ganz im Gegensatz zu Felix A. Baumann, der ist sehr in Distanz geblieben. Ausser mit Wilfried Moser. Gewisse Beziehungen [*lacht*] sind unvermeidlich, aber es gibt Museumsleute, die das wirklich nicht scheuen. Und das war so bei Ammann, mit allen Vor- und Nachteilen. Aber ich denke, die Vorteile überwiegen. Das sage ich auch aus Selbstschutz, weil ich auch keine Berührungsängste mit den Künstlern hatte. Während mein Antipode, Richard Häsli, der hatte das. Bewunderungswürdig gelang es ihm, Distanz zu halten. Also bewunderungswürdig... sein Charakter war entsprechend organisiert, so dass er das nicht so suchte oder zuliess.

DI: Vielen Dank.