

Interview mit Hugo Suter (HS)

Das Interview fand am 27. September 2011 in Birrwil statt. Die Fragen stellte Miriam Sturzenegger (MS).

Transkription: Kathrin Borer.

Hugo Suter, geboren 1943, Künstler.

Miriam Sturzenegger: Du hast mit 16 eine Lehre als Tiefdruck-Retoucheur begonnen, danach gingst du an die Kunstgewerbeschule nach Zürich. Was hattest du in dieser frühen Zeit, in deiner Ausbildungszeit, für Begegnungen mit Kunst oder mit anderen Künstlern? Hattest du damals schon das Ziel, Künstler zu werden?

Hugo Suter: Das stand immer im Vordergrund. Das heisst, ich hatte nie einen Berufswunsch, der Richtung Pilot oder Lokomotivführer oder Polizist drängte, sondern ich... – es ist müssig zu fragen, weshalb man mit der Kunst sein Auskommen haben muss, von klein weg. Es gibt wie eine Beginnlosigkeit, das heisst, es gibt nicht einen Start: Und jetzt nehme ich mir vor, Kunstschafter zu werden. Die [Richtung] ist da. Es war ein Gespräch mit Theo Kneubühler kürzlich, da ging es darum: Künstler ist man, man wird nicht Künstler. Aber es soll niemand fragen, warum man Künstler ist. In [meiner] ganzen Familie war weit und breit niemand auf diesem Sektor tätig, es war eine Arbeiterfamilie, Mechaniker der Vater. Ich wollte unbedingt Künstler werden, aber dann wurde mir beigebracht, dass dies kein Beruf sei, eher eine Berufung, und ich suchte nach etwas Verwandtem und da hiess es, Retoucheur sei im grafischen Gewerbe ein künstlerischer Beruf. Es wurde bereits angetönt, ich machte dann diese Lehre in Zofingen und fand Gleichgesinnte, das heisst, auch so etwas Verrückte, die in der Freizeit malten. Da heisst verrückt: Man hat den ganzen Tag im Grossbetrieb gearbeitet und [von] abends um sieben bis morgens um zwei in der Dachkammer gemalt. Man hatte Energie – zum Verschleudern viel. Morgens um sechs fuhr bereits wieder der Zug nach Zofingen und so ging das die ganze Lehre hindurch. Ich wurde angeregt durch Aargauer Künstler im durchaus temperierten Rahmen, lokale Grössen. Ich habe da nicht drüber weg gesehen, bis in Zofingen ältere Retoucheure sich zur Freien Gruppe zusammenfanden. Das war eine sehr asketische, strenge Künstlergruppe, die im geometrisch-konstruktiven Sinne gearbeitet hat. Vier, fünf, sechs [Personen] – der Rahmen wurde dann erweitert durch Leute, die nicht bei der Druckerei Ringier gearbeitet haben, und die haben uns regelrecht gemassregelt, haben uns gesagt, was Kunst ist und was nicht, was Lokalheroen sind und was Geistesgrössen sind. Ja, dann hat man sich an denen orientiert. Ich nenne ein, zwei Namen – Müller-Brittnau, der geometrisch-konstruktive Künstler, oder Heinrich Gisler, kürzlich mit neunzig verstorben. Die haben uns sozusagen nebenher geschult und dann wurde die Lehre beendet und ich bin in die Kunstgewerbeschule Zürich eingetreten.

MS: Und was war dort für ein Klima? Das waren ja noch die Konkreten, die dort vorherrschten.

HS: Bauhäusler der zweiten Generation, Binder, Fischli – nein, der war schon nicht mehr am Ruder – aber schon vom Bauhaus angeregte Künstler. Ich habe ausser dem Vorkurs nie richtig Boden gefunden bei diesen Lehrern. Das war erstaunlich

traditionell, wie die unterrichtet haben. Es war wie ein Rückschritt. Ich bin nach zwei Jahren ausgetreten und habe einen sogenannten freischaffenden Künstler gesucht. Ich hatte eigentlich die Absicht, in die Kunstgewerbeschule zu gehen, um die Zeichenlehrausbildung zu machen, das geschah dann auch und ich habe mich eigentlich den ganzen zweiten Teil der Ausbildung als Autodidakt verhalten. Ich habe nur noch ein paar wenige Lehrer besucht und mir das andere im freien Studium angeeignet. Ich ging zu Luginbühl – hatte keine Ahnung, wer das war, einfach ein Name, und meinte in meiner Naivität, das sei ein Steinbildhauer, der nackte Damen für Parkanlagen [macht], wie man das so kennt, und bin dann zu Tode erschrocken, als so riesige Eisenfiguren [lacht] um einen Bauernhof herum standen. [Ich] fragte diesen grossen, schweren Mann, ob da ein Künstler Luginbühl in der Gegend sei. Er brummte, das sei er und ob ich der Suter sei, der da geschrieben habe und ich sagte: „Ja“. Ich war derart geschockt, dass ich dachte, im nächsten Moment, wenn die zwei – noch ein Eisenschmied stand neben ihm, ein Mitarbeiter – nicht zu mir schauen, verschwinde ich wieder und fahre mit dem Fahrrad wieder Richtung Burgdorf davon. Aber dann wurde es Abend und er fragte mich, wie ich gedenke, bei ihm zu arbeiten und ich sagte ihm, dass ich keinen blassen Dunst hätte von Metallbearbeitung. Er sagte: „Das spielt keine Rolle, du kannst etwas Eisen streichen mit Rostschutzfarbe.“ Es war für mich ein frostiges [Ambiente], alles andere als ein Kunstambiente im damaligen Verständnis. Ich habe mir das viel lauschiger vorgestellt, aber es war betriebsmässig, eine mechanische Werkstätte.

MS: Vielleicht [war es] aber gerade gut, weil es eine Vorstellung gebrochen hat.

HS: Ganz genau, das war der heilsame Schock – jetzt kommt die Kippbewegung. Ich habe dann, erstaunlicherweise, mit fast Note 6, 5.75, diese Zeichenlehrerprüfung abgeschlossen. Aus lauter Angst, ich hätte mich nicht richtig vorbereitet, habe ich mich viel zu fest vorbereitet, so mit Kanonen auf Spatzen geschossen. Und dann war das der heilsame Schock. Ich ging nicht mehr in die Dachkammer im Elternhaus, sondern ich merkte, es sind nicht mehr die Aargauer Künstler oder die Freie Gruppe, [die mich interessieren,] sondern jetzt muss etwas Eigenes kommen. Und das macht jetzt den Schwenk zur Künstlergruppe. Das müssen wir ja nicht ausführlicher bringen.

MS: Nein, ich glaube, wie es zur Gründung des Ziegelrains gekommen ist, wie da der Christian Rothacher, glaube ich, diese Halle gefunden hat, das wurde immer wieder erzählt.

HS: Er war der Anreger, die Gründerfigur, und ich kam als letzter der fünf – es wurde dann noch erweitert in späteren Jahren, so um Josef Herzog, Charles Moser, eine jüngere Generation, Bernhard Lehner, Jakob Nielsen. Der Mark[us] Müller – mit dem bin ich in die Kunstgewerbeschule in Zürich gegangen, den habe ich von dort schon gekannt – hat gesagt: „Du, wir haben etwas im Sinn da in Aarau mit einer alten Fabrikliegenschaft, komm doch auch.“ Ich hatte gerade die Prüfung gemacht und eine Lehrerstelle gefunden, es kam etwas viel auf einmal, dann hatte ich noch das Atelier geräumt in Gränichen und bin dann etwas verloren dort in einem unteren Geschoss einquartiert worden, bei der Kernreisszeug-Fabrik [für] optische Geräte. Der Kielholz war kurz vorher noch gekommen, [als] Zweitletzter, und Matter, Müller und Rothacher hatten sich dort bereits eingerichtet. Ich merkte dann, dass das der Weg sein könnte, um mit Gleichaltrigen im Gespräch zu bleiben, also Reibungsfläche, die Auseinandersetzung zu suchen. Jeder hatte immer die neusten Kataloge auf dem Tisch und so wurde unglaublich viel Informationsmaterial hin und

her geschoben. Das war in diesem Alter, ich war etwa 25, genau das Richtige. Sonst bleibst du einmal isoliert, ein Lokalkünstler, wenn du dich gemütlich einrichtest mit Rotwein und Palmen *[lacht]* – das geht nicht.

MS: Das war für dich eigentlich der ausschlaggebende Punkt: diesen Austausch zu haben.

HS: Ja ... Das war schon [von] Luginbühl [her], da war ich mich jetzt an die Fabrikatmosphäre gewöhnt, das konnte mich eigentlich nicht mehr erschrecken, dass es etwas garstig aussieht, mit galvanischen Bädern und so, alles etwas giftig. Das konnte mich nicht schrecken, das war genau das Klima, das ich brauchte. – Das war der Eintritt in den Ziegelrain, in die Künstlergruppe, Ateliergemeinschaft Ziegelrain.

MS: Du hast gesagt, du hast nur Mark Müller vorher gekannt, die anderen nicht – es war dann auch nicht so entscheidend, wer genau dort war?

HS: Nein. Das müssen wir genau betonen: Es war nicht eine ideologische Gruppierung wie etwa in Zürich die Produga mit [Hugo] Schuhmacher. Nein, es war nicht eine politische, ideologisch fixierte Gruppe, sondern es war ein ökonomischer Gedanke: Teure Werkzeuge brauchst du nur einmal anzuschaffen, wenn sie im anderen Atelier zu finden sind, in einer Gemeinschaft mit tiefen Mietzinsen. Es waren also ökonomische, finanzielle Gründe, die den Ausschlag gaben. Grosse Räume, die man sich sonst nicht leisten könnte – die waren auch damals rar. Es war ja der Beginn der Hochkonjunktur, oder schon mittendrin, da waren Altliegenschaften ziemlich gesucht, um sie demontieren zu können und Neubauten herzustellen. Das sind so Biotope geworden, Nischen.

MS: Das musste man damals schon suchen?

HS: Schon damals war es nicht sehr verbreitet, eine solche Liegenschaft zu finden.

MS: Diese Form der Selbstorganisation, wenn man das so nennen kann, war das damals häufig? Gab es andere solche Ateliergemeinschaften im Umfeld?

HS: Nein – das tönt jetzt etwas heroisch, aber ich mag mich nicht besinnen, dass dazumal im Raum Aargau eine andere Künstlergemeinschaft entstand. Später gab es schon kurzfristige, aufflackernde Gruppierungen. Jetzt kommen wir bereits ins Spekulieren ... Es ist vielleicht müssig zu fragen, warum das Aarau war. Es hätte ja auch Olten sein können, Birsfelden oder Brugg.

MS: Ihr wart in der Nähe von Aarau und so hat sich das dort ergeben.

HS: Genau. Vier von fünf waren in der Kunstgewerbeschule in Zürich, Matter war in Basel. Obschon wir einander nicht näher kannten, hat man sich abends im Affenkasten [in Aarau] getroffen, in der Bar beim Bier. Da waren Kantonsschüler, alles Mögliche, junge Fabrikarbeiter – alle waren dort versammelt, nach Feierabend. Es traten so Leute auf wie Harry Szeemann, Karl Gerstner – die sind dorthin gekommen, die hatten etwas gehört, da sei so eine unruhige Gruppierung in Aarau, eine Künstlergruppe. Der Jean-Frédéric Schnyder besuchte uns eines schönen Tages.

MS: Kneubühler hat damals auch in diesem Katalog von 1972, *28 Schweizer*, von diesem Selbstbewusstsein geschrieben, das er feststellt, gerade im Aargau oder

anderen Nicht-Zentren, bisher peripheren Gebieten. Vielleicht war dort das Bedürfnis, sich zusammenzuschliessen gerade stärker als in der Stadt, wo man sowieso dichter aufeinander ist.

HS: Ja, und wir haben natürlich rasch gemerkt, dass die Gruppe stärker ist als der Einzelne. Die Aufmerksamkeit [war grösser]. Es war ja immer einer besser unterwegs als die anderen, oder wenn man eine Flaute hatte, so wurde man von den anderen getragen. Man sackte nicht bodenlos durch. Immer hatte irgendeiner Besuch von Sammlern oder Kunstfachleuten, und dann sind die zwangsläufig bei den anderen auch in die Ateliers gegangen. Man war immer etwas Profiteur von dieser Situation. Das war schon auch ein Hintergedanke. Wir sind auch früh sehr verwöhnt worden, mit Anfragen für Ausstellungen im Ausland, *Swiss Avantgarde* in New York, oder Bochum – *Profile X*, [*Galleria*] Il punto in Turin, etwas Merkwürdiges. Es ging schnell. *Das Werk*, die Architektur-Zeitschrift, hat uns besucht, der Fotograf Bezzola.

MS: Und rein durch die Tatsache, dass man ausserhalb wusste, da sind verschiedene Leute und es wird diskutiert, hat diese Form der Ateliergemeinschaft automatisch andere angezogen. Es ist ein bisschen weniger privat, als wenn du zu jemanden in sein persönliches Atelier gehst.

HS: Unbedingt. Und dann kommt noch etwas dazu, was der Theo Kneubühler auch erwähnt hat in seinem Text. In Luzern waren die einzelnen Ateliers geschlossen, in Aarau waren die Türen immer geöffnet. Es ging alles frei durch diese Räume hindurch, man hatte Hör- und Sichtkontakt. Das heisst auch, die Bindung war enger. In der Innerschweiz war es etwas hermetischer. Da hat jeder noch etwas eigensinniger seine Blüten wachsen lassen – *Blüten des Eigensinns* hiess 1984 eine Ausstellung. In Aarau war es offener, durchlässiger. Das heisst auch, was du gerade gesagt hast, dass sich manchmal junge Leute verirren, die von Zuhause ausrissen. Ein Basler stand plötzlich im Atelier [und sagte], es stinke ihm, die Schule weiterhin zu besuchen. Wir hatten Angst, dass plötzlich die Polizei auf den Plan kommt, haben den irgendwie beschäftigt, mit Brettchen streichen oder irgendwas, bis er dann wieder abgehauen ist. Es war so ein Auffangbecken verschiedenster Strömungen. Wir haben es ja anfangs gesagt, nicht nur im kunstimmanenten Sinne, sondern im breiteren, soziologischen Kontext braucht es so Freiräume. Das haben die Kanti-Schüler dann für sich entdeckt, Dachbuden mit grossen Sofas, wo man Stumpen rauchte – was auch ein wichtiger Aspekt war, das Grasrauchen, das Entfliegen, Entschweben.

MS: Es war schon noch das Ende der Jugendzeit, oder? Eine jugendliche Lebensform, die sich dort geäussert hat.

HS: Es war das Ende der Jugendzeit und es war ein fernes Echo auf die Zentren – die Mai-Unruhen in Paris oder die Globus-Krawalle in Zürich. Aber sehr viel gesitteter, ohne Demonstrationen. Nein, wir hatten doch immer das Ziel, als Kunstschaffende zu arbeiten. Es ging nicht einfach um [Protest]... Der gesellschaftliche Prozess war irgendwie die logische Folge des so Lebens und Arbeitens, aber es war nicht angestrebtes Ziel, eine neue Gesellschaftsordnung zu gründen.

MS: Das hat sich im Rahmen der Arbeitsform ergeben. Es hat sich ja dann auch aufgelöst, als jeder seinen eigenen Wege gehen wollte.

HS: Und dann kommt die Zeit – nicht plötzlich –, wo man nach und nach merkt, dass diese Form des Zusammenarbeitens, des Zusammenlebens nicht mehr ganz stimmt. Denn einer hat sich dann verheiratet, der andere hat seine Weltreise angetreten und der Dritte hat sich sonst irgendwie abgesetzt, in eine andere Stadt oder so – dann kam die Auflösung. Es hat grob gesagt sechs Jahre gedauert, 68 bis 74. Und wir haben uns natürlich wehklagend aufgelöst, weil die Liegenschaften gingen aus Privat[besitz] der Kern-Fabrik auf die Stadt über. Und die Stadt hat den doppelten Mietpreis für uns erhoben, das heisst, sie waren froh, wenn sie uns los waren – diesen Unruheherd, wo man nie genau weiss, was die mit dem Rauschgift machen und so. Aber wir haben das natürlich noch einmal zu einem wutschnaubenden Rundumschlag in der Zeitung genutzt, aber waren innerlich bereits sicher, dass sich auch sonst diese Gruppe aufgelöst hätte. Unter Vierzigjährigen funktioniert das nicht [mehr] in einer Ateliergemeinschaft.

MS: Wenn wir schon bei der Stadt sind und wie sie mit euch umgegangen ist, können wir noch einen Schwenk machen zu Aarau allgemein zu dieser Zeit. Man kann sich auch fragen: Warum seid ihr alle in Aarau geblieben, oder nach Aarau zurück gegangen nach der Schule? War es vielleicht so, dass gerade in einer Stadt, wo in Sachen Kunst noch nicht eine vorherrschende „Lehre“ [dominant] war, mehr Freiraum da war, um was zu machen?

HS: Ja. Die Wirkung ist viel grösser, wenn in einer Stadt nur, ich sage es nicht zu abschätzig, so „Lokalgrössen“ da sind – ein stadtbekannter Grafiker oder ein Architekt mit neuzeitlichen Umbauten. Die Wirkung war grösser, als wenn man in ein bereits vorbereitetes Nest hineinsitzt. Nun ist nicht zu vergessen: Mark Müller wohnte in Suhr bei den Eltern, ich wohnte in Gränichen, das ist alles um Aarau herum, Kielholz in Oberentfelden. Rothacher war der einzige, der bereits in Aarau wohnte. Um Aarau herum gab es diesen Zusammenzug, [und da war auch die] räumliche Nähe zu Zürich, zu Luzern, zu Basel, Bern – so in diesem Viereck [lag Aarau]. Das Unbedeutende war vielleicht das Richtige, dass Aarau nichts von Rang hatte. Wir müssen daran denken, dass Guido Fischer noch das Kunsthaus leitete. [Er war] selber ein traditioneller Maler, der fast nebenher das Kunsthaus geführt hat, vor Heiny Widmer. Dann kam der Bruch, 72, zu Heiny Widmer, der Lehrer an der Kantonsschule war. Und man muss sich vorstellen, wie das ruhig, gemessen [zu]ging im Kunsthaus mit Guido Fischer, durchaus im respektablen Sinne. Wir waren früh schon Mitglied der GSMBA, schon mit 25 – richtiggehend verwöhnt wurden wir. Aber es war nicht die Reibungsfläche, die wir suchten. Diese Sitzungen der GSMBA-Künstler waren etwas elend Ruhiges, Gehaltenes, Langweiliges.

MS: Fast zu sehr in die politische Ordnung eingebunden.

HS: Ja, das waren eigentlich Handwerker, die ihre Wandbilder malten.

MS: Darum habt ihr wohl auch daneben dann etwas Eigenes gemacht.

HS: Darum merkten wir, das ist nicht der Weg und sind dann ausgetreten, etwa zu zehnt, mit einem riesen „Chlapf“ ausgetreten und wurden dann immer wieder bekniert in späteren Jahren: „Kommt doch wieder zurück, das war ja nur ein Wutanfall und das geht jetzt wieder gut.“ Es ist meines Wissens keiner mehr eingetreten, nie mehr.

MS: Es war schon eine Stimmung da, in der man diese festgefahrenen Sachen mal aufhören wollte.

HS: Ja, wir wurden auch von älteren Künstlern teilweise gehasst – als so „Revoluzger“, solche, die da ganze Bäume ausreissen wollen – und gehänselt auch. Wir sollten nicht Duchamp studieren, sondern Matisse. Man hat so Äusserungen in den Ohren: dass ja keiner von uns malen könne, dass es um Malerei gehe und nicht um irgendwelche Hirngespinnste der Concept Art.

MS: Da ist in Aarau in dieser Zeit auch ein Kulturgesetz entstanden, das erste in der Schweiz.

HS: Ja, 68.

MS: Ihr habt das zuerst auch eher kritisch aufgenommen.

HS: Der Max Matter kam wutschnaubend durch die Türen gerannt und sagte: „Du, Staatskunst wird jetzt gefördert. Jetzt ist Schluss. Jetzt werden wir zu Staatskünstlern gemacht“, und hat Unterschriftenbogen zusammengetragen, dass ja nicht der Staat diktieren soll, was als Kunst zu gelten hat. Wir haben das irgendwie falsch verstanden, wir haben gedacht, der Staat diktiert jetzt, was Kunst zu sein hat. Noch heute besteht ja dieses Kuratorium, es ist ziemlich breit angelegt.

MS: Es ist eines der wirklich aktiven Förderinstrumente.

HS: Genau. Es war rein die künstlerische Förderung von jungen Menschen, auf dem Gebiet der Musik, [in] Bildender Kunst, Film, Literatur, usw. Also war das ein grosses Missverständnis, aber wir haben da während der Jahresausstellung Unterschriftenbogen rumgereicht mit lautem Gepolter gegen das Kulturgesetz. Und der Max – aber sag ihm das nicht bei deinem Besuch! – war dann der erste, der Mitglied dieser Kommission, des Kuratoriums, wurde. Ich habe mich nie beworben, weil ich habe das nie vereinbaren können: zuerst protestieren und nachher einsteigen. Aber wie gesagt: Es war ein Missverständnis und das ist auch dem Max Matter nicht anzukreiden.

MS: Aus der damaligen Haltung heraus ist das irgendwie auch verständlich.

HS: Da war man überwacht, dass da nicht irgendwie von der Bildungsdirektion, der Kulturdirektion oder dem Regierungsrat irgendetwas kommt, was uns Handschellen anlegt.

MS: Wie waren sonst die Erfahrungen mit der Kulturpolitik im Kanton, vorher? War da eher eine konservative Haltung?

HS: Ja, Felix Hoffmann – er ist vielleicht heute noch bekannt als Grafiker, Illustrator, Glasmaler, Wandbildmaler, könnte jetzt den 100. Geburtstag feiern – der war eigentlich der Künstler, umschwärmt von den Politikern und Industriellen. Er ist dann mit Mitte sechzig gestorben. Das war ein sehr betuliches Klima. Dann gab es ein paar Aussenseiter, die nirgends unterzubringen waren, vielleicht sogar Alkoholiker, so diese Bohémiens. Der Typ „Künstleraussenseiter“.

MS: Als solche habt ihr euch ja nicht verstanden. Es war schon ein Selbstbewusstsein da.

HS: Nein, [man verstand sich] eher so als der Werktätige, [man hat] eher noch den Fabrikarbeiter etwas stilisiert, und nicht den, der unter den Palmen sitzt mit dem Rotweinglas in der Hand. Nein, das wäre uns zu bürgerlich gewesen.

MS: Im Grunde ist das Künstlerausenseiterbild ein sehr bürgerliches Konstrukt.

HS: Das ist ein Konstrukt aus dem 19. Jahrhundert, als es den Genie-Begriff noch gab, die zentrierte Werkperspektive: Hier ist das Genie und aussen herum habt ihr schön gefälligst zu raten, was das Genie für eine Ausstrahlung hat und wie dieser Geistesblitz wohl zu verstehen sei. Das ist Kitsch aus dem 19. Jahrhundert. Heute kennen wir ja viele Gruppierungen, meistens Paare, Zweier-[Teams], Fischli/Weiss, usw. Das gab es dort noch nicht. Meines Wissens waren anfangs der 80er Jahre Fischli/Weiss die ersten, die sich zum Künstlerduo zusammaten, hier bei uns. Natürlich Gilbert & George in London [gab es schon].

MS: Das hat natürlich auch mit der Ausweitung der Medien, der künstlerischen Form zu tun. Weil die Malerei hat das weniger gefordert, dass man zu zweit arbeitet.

HS: Genau, das wäre fast nicht denkbar.

MS: Zumindest nicht mit dem Malereibegriff, den man damals hatte.

HS: Das heisst, man musste multi-medial unterwegs sein. Man musste Objektkunst oder Videos machen, sonst macht das keinen Sinn. Malen ist ein Einzelgeschäft, sozusagen.

MS: Wie war sonst das kulturelle Klima in Aarau, was gab es da?

HS: Es gab das Museum, die Innerstadtbühne mit jungen Schauspielerinnen und Schauspielern, es gab den Freien Film – Studiofilme wurden gezeigt in einem Fabrikraum. Es gab den *Alpenzeiger* – da würde jetzt Charles Moser ausholen können. Das war ein A4-Kleinoffset-Blatt. Die waren dann ziemlich politisch, Wolfgang Bortlik, Bölke genannt, schreibt heute noch Gedichte in der *NZZ am Sonntag*. Da haben wir manchmal illustrative Beiträge geliefert für den *Alpenzeiger*. *Alpenzeiger* ist einfach ein Aussichtspunkt über Aarau, wo man in die Alpen sieht. Den *Alpenzeiger* gab es während mehreren Jahren. Wenzel Haller war noch einer dieser Gründer. Ich habe irgendwo ein paar Nummern. [Die waren] ganz trocken mit Bostich geklammert.

MS: Man hatte wohl auch kein grosses Budget.

HS: Nein, nein, das war immer auf dem letzten Zacken. [*lacht*] Und die hatten ein unglaubliches Durcheinander, was den Rothacher immer gestört hat. Rothacher war ein penibel genauer Handwerker und der mochte es nicht leiden, wenn wir etwas drucken wollten und alle Farblappen waren verschmiert, ein riesiges Durcheinander – [die waren] auch im Ziegelrain, in einem Räumchen, und das Papier stapelte sich von der Wand langsam in den Raum hinaus. [Rothacher] hat zuerst einmal einen Tag das Druckräumchen gereinigt, bevor er aktiv wurde [*lacht*].

MS: Dann haben sich da Zusammenarbeiten so ergeben, wenn man Tür an Tür war.

HS: Klar. Das war dann wieder so ein Geflecht, das ging ins Kunsthandwerk hinüber. Ein Keramiker war dabei, der einen Brennofen hatte, und ich glaube ein Lehrer, der Flötenspiel übte, im hinteren Teil des Ziegelrains. In den hinteren Räumen hat sich doch noch einiges abgelagert. Im Zentrum [waren] diese paar, die Kunst machen wollten, und aussen herum das ganze Geflecht von Fotografenlehrlingen, usw.

MS: Jemand hat mal von einem Kranz gesprochen.

HS: Ja ...

MS: Und sonstige Kunstorte in Aarau? Gab es Galerien, Ausstellungsorte?

HS: Die waren ausserordentlich bürgerlich.

MS: Die haben euch nicht interessiert?

HS: Da kamen wir gar nicht rein. Das waren dann die gestandenen Aargauer Künstler, die Landschaften gezeigt haben. *Galerie 6* hiess eine. Leiterin war die Frau Simmen, die Frau des Polizeipräsidenten. *Die obere Zinne*, das war etwas Ähnliches. Das können wir nicht mit heutigen Galerien vergleichen, das war Wandschmuck, Bilder für über's Sofa.

MS: Du hast auch mal gesagt, ich glaube, das war im Kneubühler-Buch, dass du damals interessiert warst, Dinge zu machen, die eben nicht verkäuflich sind, keine „Métier-Kunst“ – so hast du das beschrieben.

HS: Richtig. Ich habe immer gerne das Wort gebraucht, „Metiér-Kunst“. Das ist übrigens etwas ganz Wichtiges für diese Zeit: Die „Métier-Kunst“ – das tönt jetzt etwas abschätzig – hat sich aufgelöst. Das heisst, unsere Lehrer – wir sprachen von den „Bauhäuslern“ – waren noch Fotografen, Bildhauer, Maler. Elsie Giauque, Textilkünstlerin, die war sogar noch Schülerin bei Sophie Taeuber-Arp, glaube ich. Und dann kamen die 70er Jahre mit Konzeptkunst, Land Art und alle Ismen lösten sich auf und die Künstler haben morgens gezeichnet, nachmittags ein Objekt gebastelt und am Abend vielleicht noch mit dem Fotoapparat einige Dinge festgehalten. Das heisst, der handwerklich fixierte Kunstbegriff hat sich aufgelöst.

MS: Man wollte sich auch nicht mehr festnageln lassen auf irgendetwas. Man sagt ja: „Der beherrscht sein Métier gut“. Ihr wolltet nicht, dass das als Urteil gilt.

HS: Nein. In Deutschland war es der Bazon Brock, der hat gesagt: „Künstler müssen Generalisten werden“. Das heisst, sie dürfen nicht Spezialisten sein auf Steinbearbeitung oder Ölmalerei oder so, sondern sie müssen Generalisten werden, sich überall künstlerisch einmischen. Das war ein wichtiger Satz. Oder er prägte den Ausdruck „Der Künstler/die Künstlerin, sie sind dazu verurteilt, das zu können, was sie nirgendwo gelernt haben“. Er hat schon dort die Akademien angezweifelt, was das für einen Sinn mache, tagelang Aktzeichnen zu üben, wenn man das ja nachher kaum mehr verwende. Wenn man Aktzeichnen will, dann kann man sich dieses Können aneignen.

MS: Ich glaube, er hatte auch die Idee, dass der Künstler wie ein Unternehmer seiner selbst ist. Das sind auch Fragen zum System ... Was will man als Künstler sein im Ganzen drin? Habt ihr euch damals mit solchen Fragen bewusst auseinandergesetzt? Da kommt auch ein bisschen Institutionskritik hinein, oder Marktkritik. Wurden solche Fragen damals diskutiert?

HS: Vielleicht [von] Theo Kneubühler ... Der hat damals für den Clottu-Bericht gearbeitet. Der Bund hat eine Umfrage gemacht: „Wie leben Schweizer Kunstschaaffende?“. Von Freischaffenden fast keine Spur, etwa 4% waren sogenannt Freischaffende. Kneubühler hat Ateliers besucht in der ganzen Schweiz und ist bei uns gelandet und er hat so einen Ton angeschlagen, der uns sehr intellektualisiert vorkam. Das kannten wir nicht oder nur am Rande, das heisst, eigentlich wurde nicht so viel Reflexives betrieben, was den Stellenwert des Künstlers ausmache in der

Gesellschaft oder was seine Funktion sei. Das war zum Beispiel in der Lehre mit dieser Freie-Gruppe-Künstlern in Zofingen viel ausgeprägter, wo Bertschi eines Tages erschien – das sind prägende Sätze gewesen: „Die Freie Gruppe macht das Brot, die GSMBA macht die Patisserie.“ Das ist absolut schneidend scharf gesagt, um was es ging. Der Buezer, der Fabrikarbeiter macht das Brot und diese bürgerlichen Herrenmaler machen die Patisserie, die sind für den Schlagrahm zuständig.

MS: Für die dekorierten Sachen.

HS: Das waren so kernige Sätze. So ging es am Ziegelrain nicht. Wir studierten: Macht das Sinn, im Museum Allerheiligen in Schaffhausen gemeinsam eine Ausstellung zu machen – es kamen eben solche Anfragen – oder macht das keinen Sinn? Dann fuhr man hin, liess sich orientieren, was die Absicht des Ausstellungsleiters war – *Kunstmacher 73* [hiess die Ausstellung], alles war immer mit Jahreszahlen unterlegt. *Giovane Arte Svizzera* in Milano war eine grosse Ausstellung, *Ambiente 74* im Kunstmuseum Winterthur – das wollte alles so Aufbruch sein. Aber das wurde nicht diskutiert. Es wurden rein ausstellungstechnische Dinge [besprochen]: „Was bringen wir, wie kommen wir räumlich zurecht?“, die ganz pragmatischen Fragen, es wurde nicht ideologisch diskutiert.

MS: Ob man mitmacht oder nicht, ob man vereinnahmt wird für etwas oder nicht?

HS: Genau. Oder man hat das Umfeld studiert. „Ah, der macht noch mit, der Raetz ist noch wichtig, Thomkins ist dabei ...“. Da wollte man unbedingt dabei sein. Dann gab es wieder Einladungen, wo man kaum jemanden kannte, da dachte man: „Ja, eher nicht“.

MS: Das heisst, man hat auch ein bisschen strategisch gedacht.

HS: Ja, schon. Man wollte ja nach oben kommen, das darf nicht verheimlicht werden. So freizügig waren wir nicht. Und dann hast du noch etwas angetönt: „Das Kunstwerk muss nicht etwas Verkäufliches sein“ – konnte man natürlich gut sagen, wenn man Matter, Müller oder Suter hiess, weil das Zeichenlehrer waren, die monatlich ihr Fixum nach Hause getragen haben. Hingegen Rothacher und Kielholz waren freischaffend und [konnten] irgend als Bauzeichner mal ein paar Stunden [arbeiten], der Kielholz hatte mal eine Bauzeichnerlehre angefangen, glaube ich, und in einem anderen Büro beendet. Der Rothacher lernte Schuhkreatur bei Bally, in der Schuhfabrik.

MS: Die haben dann eher auch versucht, ihre Dinge auch verkaufen zu können?

HS: Ja. Aber es gab nie [Streit deswegen]. Das hat Max Matter 2006 gesagt an der Ziegelrain-Vernissage im Aargauer Kunsthaus: „Ist euch auch mal in den Sinn gekommen, dass wir nicht einen einzigen ernsthaften Streit miteinander hatten?“ – es gab manchmal so Diskussionen, wie ich angetönt habe, ob man da mitmachen soll oder nicht, dafür und dagegen – und alle haben, wir standen so in einer Runde, gesagt: „Das stimmt, ich mag mich auch an keinen Zoff erinnern“. Und das war auch etwas unglaublich Wichtiges. Die, die freischaffend waren, hätten ja neidisch sein können über die, die ihren Lohn nach Hause tragen, aber sie haben auch gesehen, dass die Zeichenlehrer weniger Zeit hatten für ihre Arbeit. Es war immer so beides. Man hat auch manchmal, das kann ich ruhig sagen, die Künstlerfreunde unterstützt, wenn sie auf dem letzten Zacken waren, weil man für sich genug hatte.

MS: Vielleicht gerade, weil man nicht den Anspruch hatte, gemeinsam zu arbeiten – man war ja kein Künstlerkollektiv. Und weil man diesen Anspruch nicht hatte, konnte man einander seine Eigenheit lassen.

HS: Genau, es war keine ideologische Fixierung. Jetzt habe ich gerade [im Kunstbulletin von dieser Ausstellung] gelesen, *Der Moderne Bund* am Vierwaldstättersee, mit Hans Arp, Oskar Lüthi, usw., die waren schon fixierter, ausgerichtet. Ich greife jetzt vor: Was passiert dann, wenn sich so eine Gruppierung auflöst – weil der Mietpreis hoch war, weil man sich auseinanderlebte, geheiratet hat, gereist ist? Was kommt dann? Ich lernte meine spätere Frau Marianne kennen – wir sind jetzt noch zusammen–, wir wohnten in Seengen, da drüben in diesem teuren Nest, und ich war noch Zeichenlehrer mit Teilpensum und habe mich völlig zurückgezogen. Ich habe etwas im Treppenhaus aquarelliert – wenn draussen ein Gewitter aufzog, hat man dem Fenster angesehen, dass es dunkel wurde. Die Stimmung in diesem Treppenhaus mit dem Rundfenster oben musste so sein, dass sich etwas im Aussenraum anbahnt und ich habe das dann fast Meyer-Amden-haft, unglaublich fein aquarellieren wollen auf A4-Blätter. [Das war das] Gegenteil von grossen Bretter streichen, grosse Glasflächen sandstrahlen, Objekte basteln – ein Rückzug auf das Ökonomischste, jeder auf seine Art und Weise. Max Matter hat diese Stratosphären-Bilder gemacht, mit diesen Wolkenbildungen, mit Silberjodid-Impfungen in den Wolken. Oder Emma Kunz, die Penderlin, ist ihm plötzlich wie ein Blitz aus heiterem Himmel entgegengekommen. Da lag die Mappe auf dem Tisch bei Heiny Widmer im Kunsthaus, und der Max hat nur noch gestammelt. [*Lacht*] An mir ging das spurlos vorbei, weil – ich muss mich jetzt bremsen – mir kam es immer wie aus dem Werkunterricht [vor], von der Nähschullehrerin kam mir diese Fadengrafik in den Sinn, so papeteriemässig. Das brachte ich nie richtig los. Es hat mich schon fasziniert, das als Blätter zu sehen.

MS: Es sind halt persönliche Prägungen, die einen zu etwas hinziehen oder abstossen.

HS: Ja. Es war nicht meine Welt.

MS: Wenn wir zurück gehen in die Ziegelrain-Zeit: Ihr habt ganz anfangs auch selber Ausstellungen organisiert, oder? Ich habe den Abdruck eines Plakats gesehen, ich glaube von 69. Kann das sein?

HS: Es gab etliche [Ausstellungen], wo wir über Plakatmotive diskutierten. Es gab das [Plakat] mit den vier Künstlern auf der Dachkante, dort war ich noch nicht dabei. Der Kielholz hat knapp noch reingepasst – vier ist auch besser als fünf, die auf einer Kante stehen [*lacht*]. [Mit jeweils] zwei und zwei [von uns] gab es Ausstellungen in der Galerie Palette in Zürich – eine Galerie, die Urs Lüthi gezeigt hat und ein paar damals schon ziemlich aufmüpfige Künstler. Das war ein eigens geschaffenes Plakat. Oder [das für den] Kunstkeller in Biel – eine Pyramide wie Tatlins Turm an der Internationale, wo wir wie eine Turner-Pyramide aufeinander gestanden sind. Ein wackliger Turm, wie eine missratene 1.-August-Turner-Pyramide. So gab es einige Plakate. Oder das Trafo-Häuschen mit den Leitungen, die wegführen, die Trafo-Station.

MS: Habt ihr bei euch auch Atelier-Ausstellungen gemacht?

HS: Nein, in den Ateliers gab es nie [Ausstellungen].

MS: Ich habe da ein Heft gefunden ... [blättert] ich dachte, ich hätte da ein Plakat gesehen von einer Ausstellung im Ziegelrain ... Vielleicht habe ich mich getäuscht.

HS: Ich gehe [im Kopf] die Plakate durch ... Rottweil war eines mit einer Suppenschüssel, das war eigentlich ein Rothacher-Motiv. Aber vom Ziegelrain ein Plakat, da fällt mir momentan nichts ein.

MS: Dann habe ich mich möglicherweise getäuscht.

HS: Ich bin einfach etwas zittrig auf der Leiter im Lager unten, sonst würde ich dir jene Plakate in Röhren hervor holen, wenn es dir dient. Ich kann dir auch sagen, wo du raufsteigen musst.

MS: Vielleicht muss ich das auch nochmals nachschauen ... Aber ziemlich bald sind die Galeristen zu euch gekommen und haben euch eingeladen?

HS: Ja. Dass es nachher noch Ausstellungen gab, so 76 – wir schwenken Richtung Luzern mit Ammann – *Mentalität Zeichnung*, da waren ich und der Kielholz vertreten, das hatte sicher damit zu tun, dass wir in der Ziegelrain-Gruppe waren. Sonst wäre er ja nicht auf unsere Namen gestossen.

MS: Dieser Name hatte schon eine Signalwirkung?

HS: Ja, obschon ich dort eine sehr ruhige Kugel schob in dieser Zeit 74, 75, bis 77. 78 begann ich mit diesem „mords“ Glaszaun, mit dem *Paravent*.

MS: Ihr seid trotzdem auch als Einzelkünstler eingeladen worden zu den Ausstellungen, da war nicht jedes Mal die ganze Gruppe mit dabei.

HS: Nein. Auch das hat keinen Zoff ausgelöst, man musste das akzeptieren, dass irgend jemand kam und sagte: „Den, den und den will ich, den nicht“. Das war nicht das leiseste Problem für die anderen, die Nicht-Eingeladenen. Zum Beispiel waren Rothacher und Kielholz an der Biennale Saõ Paulo. Da haben wir gejubelt, dass zweien von uns eine derartige Ehre zuteil wird. Das war ein Erfolg. Die stiegen da ins Flugzeug und wir dachten: „Potzdonner, jetzt geht's aufwärts!“ [Lacht].

MS: Das war ja auch ein kometenhafter Aufstieg.

HS: Ja ... Ich glaube nicht, dass das dem [einen] oder dem anderen schlecht getan hat, im Sinne von „er ist dann versumpft“. Ich glaube nicht. Rothacher hat sich am meisten zurückgezogen. Kielholz war immer etwas präsent, es täuscht. Aber Rothacher ist ein Einzelgänger, ein ... wie sagt man? ... ein „kauziger“ Mensch geworden, er hat immer etwas gemurmelt über die gesellschaftlichen Missstände und so. [Hat] konsequent dem Autofahren abgeschworen, obwohl er in der Frühzeit ein Auto fuhr. So hat er das alles abgestellt. Ging gärtnern „änet“ der Schweizer Grenze, bei Varese, da haben sie zu dritt, viert eine verfallene Liegenschaft gekauft und er hat dort Hausrenovationen und Gartenarbeiten erledigt. Immer wenn man ihn fragte: „An was bist du?“, sagte er: „Jaa, ich bin jetzt am Bepflanzen ...“ von irgendetwas. Von Kunst war nie die Rede. Und doch hat man jetzt an seiner Retrospektive in Aarau kürzlich mit Erstaunen gesehen, was er alles gemacht hat, auch später noch, im Versteckten fast. Ohne Kunst lebte der nicht.

MS: Kehren wir zurück nach Aarau. Was hattet ihr für einen Bezug zum Aargauer Kunsthaus in dieser Zeit? Da kam, wie du gesagt hast, Heiny Widmer, 1972, und vorher wart ihr aber schon bei Weihnachtsausstellungen vertreten.

HS: Bei Guido Fischer, bei diesem ruhigen, Papa-artigen ...

MS: Ich habe einen Katalog gefunden von einer ganz alten Weihnachtsausstellung. Da steht, alle, die Kunst machen, seien eingeladen, ihre Sachen einzureichen.

HS: Jaja, ich habe auch noch so dünne Katalöglein.

MS: Die sind lustig. Etwa von vier Künstlern ist ein Bild abgedruckt, in Schwarzweiss.

HS: Und insgesamt [waren es] etwa 26, [davon] zwei Frauen, immer die zwei gleichen, Ilse Weber und Ursula Fischer-Klemm, eine Itten-Schülerin. Und sonst nichts.

MS: Ein Identifikationsort war das nicht?

HS: Nein, das war so ein Club ... wie die Rotarier.

MS: Mehr das Establishment fast. Und als dann Widmer kam, hat sich das ein bisschen geändert?

HS: Das ist eine ganz heikle Geschichte. Ich habe gesagt 72, ich glaube das stimmt, da ging er von der Kantonsschule weg, wurde gewählt, an Stelle des gestorbenen Guido Fischer. Und, das ist bis heute nicht ganz klar: Ist eigentlich der Heiny Widmer wegen dem Ziegelrain relativ rasch ein angesehener Kunsthaus-Direktor geworden oder sind wir wegen Heiny Widmer so rasch aufgestiegen? Er war wie ein väterlicher Freund zu uns, [hatte] Jahrgang 27, [war] 16 Jahre älter als ich, als die meisten von uns ... Als das 68 losging mit dem Kern-Areal, da kannten wir den Widmer noch nicht, als er noch Zeichenlehrer war. Er war mein Prüfungsexperte an der Zeichenlehrerprüfung, aber das heisst nichts Künstlerisches. Wahrscheinlich haben beide Seiten voneinander profitiert. Er hat uns dann schon eine Ausstellung [ermöglicht] im Forum Rottweil, in Süddeutschland. Mit dem deutschen Bildhauer Erich Hauser, der so zylindrische Stahlskulpturen macht, wurden wir gezeigt, mit Objekten in den Stadtpärken.

MS: Aber im Kunsthaus anfangs nicht? Du hattest ja dann 82 deine Einzelausstellung dort?

HS: Ja, da war er schon krank, er ist 84 gestorben.

MS: Aber in der Ziegelrain-Zeit, da kam er bei euch vorbei? Austausch habt ihr schon gehabt?

HS: Ja. Er hat nicht mit allen denselben engen Austausch gehabt. Ich weiss nicht, warum er es so mit mir konnte. Er tauchte immer wieder auf. Nachmittags um vier im Sommer, wenn es ihm zu stinken begann im Büro, kam er an den Ziegelrain runter, hat etwas diskutiert, so wie wir jetzt, und dazu mit dem Bleistift ein Renaissance-Gesicht gezeichnet und geredet – ich war erstaunt, wie der perfekt zeichnen konnte – und irgendwelche Pläne gehegt oder weiss nicht was. Zum Beispiel zu Mark Müller fand er nie richtig Zugang, ich weiss nicht, was das für Gründe hatte. Aber das spielt jetzt auch keine Rolle.

MS: Es ist ein Unterschied, der zum Beispiel im Vergleich zu Luzern auffällt, wo das Kunstmuseum zu dieser Zeit der Brennpunkt war und sich auch eine Gruppe um Ammann herum geschart hat.

HS: Ja, sehr eng. Der Kari Vetter, oder der Charles Moser waren eng um Ammann versammelt. Dort waren auch die viel aufmüpfigeren Ausstellungen als in Aarau. Heiny Widmer hat nicht so „revoluzger“-mässig begonnen. Wenn ich denke, Luzern mit der Arte Povera ... Oder Transformer, die haben wir sofort reingezogen, oder diese deutsche Gruppe mit [Reiner] Ruthenbeck – [der hat] so mit Kohle, Asche [gearbeitet] – und [Jürgen] Klauke, ein Fotograf. Das war für uns enorm wichtig. Bis dann zur *Mentalität* [Zeichnung], wo man selber an der Reihe war. Ammann hat einige von uns sehr gefördert, ich gehöre da auch dazu. Er hat sich dann später etwas distanziert, weil wir wahrscheinlich nicht mehr zeitgemäss genug waren oder uns etwas zurückgezogen haben. Keine Ahnung. Er wurde dann auch rasch mal in Deutschland Ausstellungsleiter, hat die Kunsthalle Basel geführt. Dort hat er den Rolf Winnewisser gezeigt, den Martin Disler, Hannah Villiger ... Luzern war immer internationaler als Aarau. Heiny Widmer hat sich dann rasch mal auf sein „Spezialgebiet“, auf die Outsider oder die Art Brut, Dubuffet und so, konzentriert und immer irgendwo Entdeckungen gemacht, ob wichtiger oder unwichtiger Art, das war etwas verschieden. Er hat gerne Aussenseiter gezeigt. Oder er hat legendäre Ausstellungen gemacht, ich denke an die Reihe *Konfrontation*. Er war ein ausgezeichneter Pädagoge, der Widmer, ein unglaublicher Kunsterzieher. Da spürte man im besten Sinne den Kunstlehrer. Wie der einem eine Brancusi-Skulptur zeigen konnte, das war ganz grosse Klasse. Und der hat die Ausstellungsreihe *Konfrontation* im Untergeschoss gemacht. Das war sein sack-kühler Raum – der ist jetzt umgebaut – mit Asphaltboden, tief, links Wand, rechts Wand, Rückwand, Treppenabgang vorne, sonst nichts. Links, hoffentlich sage ich es jetzt richtig, [waren] die Gegenständlichen – Büsten, Porträts, Kleinskulpturen von Schweizer Bildhauern –, rechts [waren] Bill, Vordemberge-Gildewart, Bauhaus, Arp – die Geometrisch-Konstruktiven oder Vegetativen. Und das einfach aufeinander einwirken lassen, ohne irgendwelche Scharnierfunktionen – [das war] sackstark. Man musste das gar nicht werten. Man konnte sich zu denen hingezogen fühlen, zu den anderen oder zu beiden. Das war grossartig, ohne irgendwelche verschleifenden Geschichten – zack, zack, zack, zack, zack, zack [zeigt mit dem Finger die Aufstellung im Raum]. Das bleibt mir heute noch in Erinnerung.

MS: Das hat euch doch auch beeindruckt.

HS: Weniger das Material als wie mit dem Material umgegangen wird.

MS: Auch wie Ausstellungen gemacht werden können.

HS: Ja, plötzlich kannst du einen Geiser sehen. Dort hat man vielleicht die Nase gerümpft [über] Karl Geiser, und plötzlich war Geiser gegenüber von Max Bill und man dachte: „Moment, Moment...“ Das hat natürlich auch seine Qualitäten, auch wenn es nicht international wirkt. Wenn ich an die jüngste Ausstellung in Riehen bei Basel denke, wo wir den Brancusi mit dem Serra sahen – ich habe so dicke Brancusi-Bücher von früher, er war immer einer meiner Päpste –, was das für eine Enttäuschung für mich war, diese Konfrontation, wenn ich an diese Ausstellung denke, gerade eben. Vom Licht her uninspiriert, vom Räumlichen her uninspiriert – reines Marketing.

MS: Eine Blockbuster-Ausstellung, mit der man möglichst viel Publikum herholt.

HS: Genau. Die hatten vielleicht etwas Angst, Serra sei allzu minimal. Für die Leute muss noch so ein grosser Name her aus der Geschichte. Und beides hat nicht

gewonnen. Ich war masslos enttäuscht. Die Brancusi[-Skulpturen] haben wie Marzipanfigürchen ausgesehen.

MS: Die waren vielleicht bloss dazu da, die rohen Oberflächen von Serra ...

HS: ... zu brechen, ja. Und Serra hat natürlich sofort dazu den Text geliefert, Brancusi sei in seiner Kunststudienzeit in Paris einer der ganz Grossen gewesen. Was heisst das ... Wir alle haben das reingesogen, das Atelier von Brancusi im Museum.

MS: Was nicht heisst, dass das dann eine gute Ausstellung gibt ... Du bist damals viel nach Luzern gekommen für Ausstellungen. Was gab es sonst noch für Orte, die wichtig waren für dich? Bern in der Szeemann-Zeit ...

HS: Für mich nicht als Aussteller, sondern als Besucher? Ja, die Attitüden-Ausstellung, *Wenn Attitüden Form werden*, war der absolute Hammer – schweizweit, europaweit. Dort haben sich junge Künstler am Rand mitreissen lassen – wenn ich an Markus Raetz denke, mit einem Eisenschwengel [war der in der Ausstellung vertreten]. Stellen wir uns das heute vor, mit seinen filigranen Arbeiten! Einfach im Sog ist er auch mitgenommen worden. Oder der Jean-Frédéric Schnyder und noch andere. Und dann die Internationalen – wie das gefegt hat!

MS: Kam das unerwartet, was dort gezeigt wurde in dieser Ausstellung?

HS: Ja. Es gibt ein Büchlein mit Zeitungskritiken – den Szeemann haben sie fast aufgefressen. Vom „Mist abladen“ vor der Kunsthalle war die Rede. Das hat wie eine Bombe eingeschlagen. Und dann war das Museum in seiner tabuisierten Unverletzlichkeit zerstört, wortwörtlich hat da einer mit Meissel und Hammer ein Loch in die Wand geschlagen, einen Durchbruch. Stell dir das vor, in der Zeit von Rüdinger hätte einer ein Loch in die Wand gespitzt ... Oder Blei, der Serra hat flüssiges Blei an die Wand gegossen. Da wurde unglaublich gefuhrwerkert. Oder der Christo hat die ganze Kunsthalle zusätzlich noch eingepackt [*lacht*]. Das sind dann schon so legendäre [Ereignisse] ... Du hast am Telefon gesagt, wir dürften nicht ins Mystifizieren geraten. Ja, sicher. Aber das waren dann schon unwiederholbare Akte, auch Szeemann konnte das nicht wiederholen. Die Zeit.

MS: Es war ja auch eine Zeit, wo man die Dinge nicht schon von überall her kannte. Heute ist es kaum mehr möglich, dass du eine Ausstellung so ...

HS: ... dass man sagt: „Donnerwetter! Das muss man sehen“.

MS: Man hat schon Bilder davon gesehen.

HS: Man ist sich alles gewohnt. Heute wissen wir eine Stunde nach Ausstellungseröffnung, was in Tokyo gezeigt wird. Damals gab es Ausstellungen, das waren absolute Setzungen. *Transformer* in Luzern, ich will es nicht gleich gewichten, oder die Attitüden-Ausstellung in Bern.

MS: Ich glaube, ein Jahr nach der Attitüden-Ausstellung gab es in Luzern die *Visualisierte Denkprozesse*. Da waren auch viele Konzeptarbeiten drin, das hat mich noch erstaunt, auch von Leuten, die später Anderes gemacht haben. Wie du vorhin gesagt hast, die paar Schweizer wurden mitgerissen von diesem Strom.

HS: Das stimmt, das passiert immer wieder. Wir haben da vom Vierwaldstättersee gesprochen, Wilhelm Gimmi, der nachher noch – ich will es nicht abschätzig sagen –

die Weinbauern am Genfersee gemalt hat. Aber wenn ich sehe, wie er diesen Bürgenstock umgesetzt hat ... Diese [Leute] wurden dann [später einfach] im traditionellen Sinne Künstler. Das geschieht auch heute noch so, wenn ich an die „Luzerner Innerlichkeit“ denke – wer kennt noch einen Leo Walz oder Werner Meier? Die waren dort alle in *Visualisierte Denkprozesse* irgendwie dabei, ob direkt oder indirekt. Wenn dann der Direktor wegzieht und es kommt ein ruhigerer Geist, wird es auch im Ort wieder ruhiger.

MS: Ammann hat auch sehr unterschiedliche Künstler dort zusammengebracht oder unter seinen Ideen zusammengefasst.

HS: Er hat nie Namen gezeigt, er hat Intensitäten gezeigt – das war so ein Spruch von ihm, „die Radikalisierung des Ich“ – nicht irgendwelche programmatischen Künstler, sondern „Wer radikalisiert das Ich, sein Inneres“? Das ging dann manchmal auch schief, wenn wir an die „Roaring Eighties“ denken, diese wilden Maler – da ist auch vieles verschwunden, was da so laut daher kam, zum Glück. Aber er hat [etwas] aufgespürt, Widmer nicht unähnlich, so Aussenseiter aufgespürt. Oder völlig unbekannte Namen mit grossen Namen zusammengebracht, völlig zwanglos.

MS: Seine Rolle als Kurator war wohl ziemlich stark.

HS: Er war eben auch ein sehr Engagierter. Der konnte mir, wegen der Mentalitäts-Ausstellung, nachts um zwölf, halb eins telefonieren: „Du, diese Glasplatte, die du erwähnt hast, wo steht die? Ich bin grad am Katalog.“ Wie wenn es nachmittags um zwölf gewesen wäre, hat er mich [angerufen], ohne kleinste Entschuldigung. Tag und Nacht hat der gearbeitet. Und vom anderen vorausgesetzt, dass der auch noch bei Sinnen ist.

MS: Kannst du dich noch gut an die Zusammenarbeit für diese Ausstellung erinnern?

HS: Ja, er kam etliche Male nach Seengen und da waren die Sachen in einem Estrich-Zimmer gelagert und das war sehr kühl, ungeheizt. Ich fragte: „Stinkt es dir, wenn ich mich da wieder zurückziehe?“ Er sagte: „Nein, nein, geh du nach unten, ich kann das auch allein durchschauen.“ Zwei Stunden hast du von ihm nichts mehr gehört. Dann bin ich wieder nach oben gegangen und er hat da in Kauerstellung mit einem Notizblöcklein Notizen gemacht. *[Er ist]* unglaublich intensiv dran gewesen. Der hat sich dann gar nicht geschont, wenn er etwas unbedingt haben wollte, dann wollte er es, dann gab's es. Das sind schon diese Figuren, die etwas zustande bringen, auf irgendeinem Gebiet – das ist nichts Kunstspezifisches.

MS: Ein Glücksfall, wenn eine solche Persönlichkeit mal dort ist.

HS: Klar.

MS: Ich möchte noch auf den Bezug zwischen Aarau und der Schweiz zu sprechen kommen, überhaupt auf die Schweizer Kunst zu dieser Zeit. Selber gingst du immer wieder an andere Orte Ausstellungen anschauen. Es kamen aber auch Leute zu euch von anderswo. War das vor allem die Atelieratmosphäre, die die Leute anzog? Und habt ihr euch als Aarauer Szene gefühlt damals oder war das sowieso durchlässig durch die Leute, die gekommen sind? Hat man sich als Teil einer Schweizer Szene gefühlt?

[Kurzes Gespräch mit dem Nachbarn Lienhard, der vorbeischaute, erzählt vom Kloster Schönthal, wo gerade noch eine Ausstellung von Hugo Suter zu sehen ist.]

HS: Man wusste um junge Kunstschaffende in Luzern. Werner Meier kam zu Besuch, da denke ich an die Jura-Wanderung. [Oder in] Bern, da war es der Markus Raetz, der unser grosses Vorbild war.

MS: Habt ihr ihn auch persönlich gekannt?

HS: Ja, ich habe ihn gut gekannt. So ab 73, als der Galerist Pablo Stähli in Luzern noch eine Galerie führte am Fischmarkt, hat er seine kleinen Zeichenbüchlein gezeigt, wunderschöne Sachen. Auch Kielholz kannte ihn relativ rasch. Es war schon diese Person. Eben der verrückte Schnyder, Jean-Frédéric Schnyder, der war dazumal noch in Bern. Den Roman Signer kannte ich zu einer Zeit, als noch niemand von ihm sprach, durch die Galerie Lock in St. Gallen, 1972.

MS: Das war dort eine deiner ersten Ausstellungen?

HS: Ja, mit Josef Herzog. Dann kam da dieser scheue Appenzeller [Signer] ... Aber Kunstorte, die so vernetzt wären, das war einem in dieser Klarheit oder Organisation nicht bewusst, es waren mehr informelle Begegnungen.

MS: Man hat auch Gleichgesinnte gesucht?

HS: Ja. Oder man hat auch ausgegrenzt. Die allzu geschäftstüchtigen Fotorealisten hat man ausgegrenzt, die dort schon wie Meister verkehrt haben ... die dann aber auch irgendwie verschwunden sind.

MS: Das waren dann eher Interessensgemeinschaften und nicht lokale Szenen?

HS: Nein. In Olten gab es noch etwas, mit Jörg Binz – eher der traditionellen Richtung verpflichtet, aber ein integrierter Künstler –, Jos Nünlist ... Das sind so Namen.

MS: Es wurde ja damals seitens der Museumsdirektoren oder Kritiker sehr oft dieser Bezug zu etwas Lokalem oder zu Schweizerischem gemacht. Es gab all diese Ausstellungen, von *12 Schweizer Künstler* über *10 Aarau*, *15 Zwitsers im Kunsthuis Amsterdam* usw. Irgendwie lacht man da aus heutiger Sicht ... Hatte das irgendeine Wichtigkeit, diese Identifikation, oder war man dem gegenüber eher gleichgültig?

HS: Ja, rasch hat Jean-Christophe Ammann gesagt, er könne das nicht mehr lesen, diese „30 Künstler aus der Schweiz“, zum Glück hätten sie geschrieben „aus der Schweiz“ und nicht „Schweizer Künstler“ – wie „Schweizer Käse“ –, sondern „Künstler aus der Schweiz“, da könnten ja, dazumal noch nicht, aber heute, auch Serben darunter sein oder Kroaten. Diese Etikettierung geht heute nicht mehr, diese Aufzählerei: „15 Zwitsers“ in Amsterdam ... [*Lachen*] Es war unheimlich kalt, alle Grachten zugefroren. In dampfenden Beizen [haben wir] diesen Ginever getrunken. Alles sass da zusammen: Markus Raetz, Urs Lüthi, Aldo Walker, Rolf Winnewisser – die ganze Gesellschaft war da um Tische versammelt. Das war schon noch eindrücklich.

MS: Woher kamen denn diese Bezeichnungen?

HS: Das war so der Behauptungsdrang, „wir müssen uns auch im Ausland zeigen“, eine Etikette aufkleben: „Das sind die Zwitsers“ – dass man nicht untergeht. Wenn du fünfzehn Namen aufschreibst, hat keiner eine Ahnung, woher die kommen, was ja an sich keine Rolle spielen würde ... Wenn ich jetzt zeitlich zehn Jahre weitergehe, gab es plötzlich diese Setzungen – ich denke an Luzern, Martin Kunz, 1980 –

Regionalismus/Internationalismus. Auch da haben wir heute Probleme. Natürlich muss man aufpassen, es kann schon funktionieren. Internationale Kunst ist die, die in Zentren passiert, zumeist. Ich muss es anders sagen: Der Asger Jorn hat unterschieden zwischen experimenteller Kunst und modischer Kunst, er hat aber nicht gewertet. Die modische Kunst in den Zentren war für ihn gleich bedeutend wie die experimentelle Kunst an der Peripherie. Heute sind wir rasch versucht, zu sagen, es gehe nur um das Experimentelle. Nein – sonst würden wir einen Andy Warhol nicht kennen. Das ist sehr wichtig. „Regionalismus/Internationalismus“ heisst nicht lokale Kunst, heisst nicht Provinzialismus – das ist etwas anderes. Heute spricht man von Grossregionen – Basel: Deutschland / Frankreich / Schweiz, Bodenseeraum: Deutschland / Österreich / Schweiz –, dass die vielleicht wichtig sind, und dann die Zentren Berlin, New York, Tokyo usw. Vielleicht hat man dort etwas geahnt, aber heute würde man nicht man nicht mehr so schullehrerhaft „Regionalismus/Internationalismus“ schreiben, denke ich. Aber wie und warum das zusammenhängt, das habe ich mir noch nie genauer überlegt, wie diese Ablösung kam.

MS: Wurde man als Künstler auch wie als Botschafter für eine Region eingesetzt, präsentiert?

HS: Ja, da ist sofort der Kulturattaché aufgetreten mit einer Ansprache, wenn es im Ausland stattfand, immer wieder. Doch, die repräsentativen Zwecke der Kultur, Kulturaustausch ... [Im] Künstlerhaus Bethanien in Berlin, *Blüten des Eigensinns* hiess dort eine Ausstellung.

MS: Wurde das von der Politik her als „Sich im Ausland präsentieren“ gesehen?

HS: Man sieht es ja daran, wie harmlos das war, eigentlich, [da im] Künstlerhaus Bethanien: Es gab ein riesen Buffet mit weissen Tischdecken, Besteck, irgenwelche Knabberchen, Sandwiches und Weinflaschen und plötzlich – der Kulturattaché war noch gar nicht aufgetaucht – kam eine Horde genagelter, schwarz gekleideter junger Männer in den Raum und hat alles, aber wirklich alles wie ein Rattenschwarm weggefressen, den Weinflaschen den Hals abgezwickelt, die Flaschen geleert, das Besteck in die Lederjacken eingepackt ... Und der Peter Emch war dabei, als einer der Schweizer Vertreter, und hat gesagt: „So, jetzt gehe ich Ordnung schaffen.“ Ich habe gesagt: „Peter, du bleibst hier, sonst wird's gefährlich für dich, sonst landest du im Spital.“ Der hatte so einen Zorn, dass dieses betuliche Festchen im Nu vorbei war. Mit Mühe und Not konnte ich ihn überzeugen. Und die haben abgetischt, alles in die Säcke gepackt und sind verschwunden. Wir fragten uns: „Was war das jetzt?“ Wir merkten, das war Berlin Kreuzberg, mit der Mauergrenze noch. Also – Schweiz und dann einen Kulturaustausch und so – das kann ganz anders aussehen. Das ist [nur] einmal passiert. Dann war da so eine betäubliche Stimmung [*lacht*]. Der Kunst ist nichts passiert. Die werden sich pro Woche einmal eindecken mit Fressalien ... Dort spürte man: Das ist Grossstadt, Otto Dix und so. – Das ist jetzt nicht viel, was zur Ausweitung [des Themas „Auslandsausstellungen“] beiträgt, mehr zur Wertung.

MS: Das hat schon mit der damals wahrscheinlich noch anderen Präsenz von nationaler Identifikation zu tun.

HS: Das müsste [einem] ja nicht unbekannt sein – 68 ist hier auch so gelaufen in Zürich, vielleicht nicht derart brutal, aber es gab ähnliche Vorkommnisse. Es hätte einem schon vertraut sein müssen, aber man hat das irgendwie vergessen, dass es

in Städten mit einem Völkergemisch immer noch so explosiv sein kann, wenn da die Schoggi-Esser mit Alphornklängen kommen [*schmunzelt*].

MS: Eine andere Referenz, die neben dem Nationalen oder Regionalen oft in diesen Ausstellungstiteln erkennbar ist, ist dieser Aspekt Zeitgeist – da ist eben von der „Mentalität“ die Rede in dieser Luzerner Ausstellung, dann gab es eine in Winterthur, *Ambiente 74*, glaube ich.

HS: Dann gab es die Biennale Venedig 76, *Ambiente fisico* – physische Umwelt.

MS: Da scheint ein Bezug gemacht worden zu sein zwischen dem Ort und Lebensraum und dem Geist, der die Zeit, die Gegenwart sichtbar macht. Das fällt mir auf.

HS: Ja, weißt du, wenn ich „Zeitgeist“ höre, denke ich an einen Satz von Peter Handke, er könne eben dieses Wort „Zeitgeist“ nicht mehr hören, er spreche von Raumgeist. Das heisst, er fasst das nicht zeitlich eng, sondern will heraushören, was sich räumlich ereignet – natürlich ist die Zeit dabei, wir sind nicht zeitlos. Wir haben von den Regionen gesprochen, von Internationalismus, von Zentren. Raumgeist – ob da etwas dran ist ... Wenn ich höre: *Mentalität: Zeichnung* – so hiess sie tatsächlich – dann wissen wir beide, weil wir beide kunsttätig sind: Mentalität ist die eine Sache, also die Geisteshaltung, aber dann gibt es noch den Empfindungsraum. Es gibt nicht nur den Denkraum. Also ist dieser Titel nicht sehr geschickt gewählt, würde ich nachträglich sagen. Aber du kannst nicht schreiben „Empfindungsraum: Zeichnung“, das geht nicht. Aber „Mentalität“ ist ebenso fragwürdig, weil man da voraussetzt, es geschehe alles denkerisch. Wir wissen, dass das nicht so läuft, [sondern] dass alles mit der Empfindung beginnt. Und nachher fragt man sich, wie die Empfindung beschaffen ist, aus was sie sich zusammensetzt und dann kommt man in eine reflexive Phase. Das ist dann: die Wahrnehmungsebenen austarieren, das Ästhetische, die Lehre der Wahrnehmung befolgen, die sinnliche Erkenntnis – dann ist beides dabei: das Sinnhafte und das Erkennen, die sinnliche Erkenntnis. Aber „Mentalität“, das klingt wie *Ambiente 74* etwas hilflos, aber du hast schon recht, nachträglich würde man sagen, es ist dem Zeitgeist geschuldet.

MS: Es fällt eben auf, dass viele solche Begriffe damals auftauchten, dass man versucht hat, seine eigene Zeit dort mit solchen Begriffen festzumachen. Ich weiss nicht, wie stark damals das Gefühl war, dass man in einer besonderen Zeit ist.

HS: Ich will dich nicht kritisieren, du hast es ja dokumentiert, das sei so gelaufen, es ist ja nicht deine Meinung.

MS: Nein, es ist nicht meine Meinung. Es ist eine Feststellung: Mir fällt auf, dass ziemlich viele solche Begriffe da waren.

HS: Da geistern auch manchmal so Begriffe herum. Wenn wir an die heutige Zeit denken und nach vorne schauen, so kann ich das Wort „generieren“ nicht mehr hören – überall. Es ist jetzt am abschwellen. Was heisst das? Es heisst „erzeugen“. Ich erzeuge etwas, nicht ich generiere etwas. In den 70er Jahren hiess es, man müsse immer innovativ unterwegs sein. Was heisst „innovativ“? Das ist aus der Biologie und meint das Hervorspringen eines Pflanzentriebs. Heute ist jede industrielle, technische Sache ein innovatives Unterfangen. Oder man sagt, man müsse kommunizieren miteinander. Man muss reden miteinander! „Kommunizieren“ meint die grosse Menge, das kommt von Kommune. Ich hasse diese

[Bezeichnungen] und verstehe den Handke, wenn er manchmal mit einem Wort dazwischenfährt. Das sind alles Worthülsen, das heisst man gehört dazu.

MS: [...] Wir haben schon vorher gesagt, es ist eine unglaubliche Dynamik entstanden, beispielsweise in Luzern um Ammann herum, ihr seid da als ganz junge Künstler auf der ganzen Welt gezeigt worden. Wie hast du das damals erlebt?

HS: Mir ist noch in den Sinn gekommen, wir haben vielleicht einen Knackpunkt gar nicht angesprochen. Wir sprachen von 68 ... Ich würde mal sagen, um „Regionalismus/ Internationalismus“ noch einen Boden zu geben: Es ist auch umgekehrt losgegangen am Ziegelrain – zuerst war der Internationalismus. Wenn ich an meine frühen Blachen-Objekte denke, war das durchaus dem Arte-Povera-Zeugs verwandt. Oder im weitesten Sinne „minimal“ oder Franz Erhard Walther [ähnlich], so mit Kleidungsstücken, mit genähten Sachen. Nicht nur spezifisch bei mir, sondern auch bei Kielholz war das so – Internationalismus. Aber schon 70/71/72 war dann das mit dieser Innerlichkeit – ob jetzt [in] Aarau oder Luzern. Es trat eine Ilse Weber auf den Plan, [die] viel älter [war] als wir, [die] hat ganz interessante, versponnene Zeichnungen gemacht. Matter, Rothacher, Mark Müller – das war eigentlich Pop Art der Schweizer Szene. Wie kam es dann, dass plötzlich Emma Kunz in den Vordergrund trat oder dass Max Matter so Hände in Lederformen gelegt hat, die Finger zeigen in verschiedene Gestirne? Wie kam plötzlich dieser Mystizismus auf, diese Innerlichkeit hinein? Bei mir auch: Ich habe begonnen, Vogelhäuschen zu malen als Kritik an der Architektur. Oder ich habe Militärbunker betoniert. Das ist eine völlige Tautologie. „Das Vogelhäuschen“, hat Ammann gesagt, „das muss heissen: *Vogelhäuschen aus Holz*, damit es noch dümmmer wird, nicht: aus Polyurethan“. Und ich habe es auf Holz gemalt. Diese Tautologie war durchaus erwünscht – mit Holzbeize auf Holz gemalt. Oder die Holzskulptur, die moderne Kunst mit dem Loch in der Mitte, „Henry Moore“ mit dem Werktitel Kunst 1973, war auch Holz, eine Kleinskulptur. Es gab bei mir auch diese Wende, die Kritik an der Architektur – der Bunker war dann eben aus Beton, erdenschwer. [Es gibt dieses] verrückte Bild, diese Ikone: *Das Eismeer (Die gescheiterte Hoffnung)* von Caspar David Friedrich ... Da habe ich eine Vorstellung gehabt, dass wenn in der Altstadt in Aarau ein Altstadthaus abgebrochen wird und dann so eine Zahnlücke entsteht in der Altstadt drin, dass der Trax mit dieser Spiralbewegung die Bruchsteine, diese Mauerplatten so richten würde, dass das Eisgeschiebe aus dem Bild von Caspar David Friedrich auftreten würde. Für eine bestimmte Zeit, bis der Platz geräumt werden muss. Ich hatte nicht so viel Einfluss, dass ich so etwas [umsetzen konnte] ... Das blieb dann Zeichnung, ein Projekt. Man hat durchaus vor Ort Wirkungen erzielen wollen und nicht einfach à la internationale Kataloge etwas machen wollen. Aber wie dann das gekippt ist von Blachen-Objekten, Brancusi-ähnlichen Schnürungen zu den Vogelhäuschen, das war wohl kaum merklich einfach plötzlich eine andere Ausrichtung, wo alles Teufels möglich war.

MS: Überhaupt sind in dieser Zeit sehr viele Sachen parallel gelaufen. Da war ja die Zeit fertig, wo man von einer vorherrschenden Richtung sprechen konnte.

HS: Ja, die Ismen haben sich völlig aufgelöst. Oder ich denke [daran], wie heikel man war, wenn parallel Sachen geschahen. Einmal beim Besuch im Kunstmuseum Luzern sah ich von einem jungen Künstler namens Castelli Taucher, Seetaucher, mit einem Hydranten, einem Wasserhydranten wie an den Strassenrändern, auf dem Rücken, das war dann die Tauchflasche. Ich fand das überhaupt nicht lustig, weil ich sowieso so Geräte nicht genauer kenne [und nicht wusste], ob das ein Hydrant oder

eine Tauchflasche war. Aber entscheidend war: Ich bin genau in dieser Zeit am steilen Ziegelrain mit der Fotokamera so auf Hundeperspektive runter gegangen und habe die „Moschee“, den Wasserhydrant, von unten herauf aus der Hundeperspektive fotografiert und das hat wie eine türkische Moschee ausgesehen. Und kaum sah ich in Luzern diese Taucherflaschen, diese Hydranten, habe ich mein Arbeitsfeld geräumt zu Hause und alles verschwinden lassen. Nachträglich würde ich sagen, das ist dummes Zeug, das hat gar nichts miteinander zu tun. Aber nur schon [durch den] Umstand, dass zwei mit dem Hydrant kommen, war ich schon der Nachahmende. [Das] mochte ich schon nicht mehr leiden und habe diese Reihe abgebrochen. [Es] hätte mir sehr schön in die Architektureihe gepasst, diese Hydranten als Moscheen.

MS: Man hatte also das Bedürfnis, noch neue Wege finden zu können.

HS: Ja klar, man war heikel. Aber so Parallelitäten lagen immer in der Luft.

MS: Du hast auch die *Transformer*-Ausstellung erwähnt, der Castelli war dort auch drin. Auch da hat es durchaus Ähnlichkeiten gegeben zwischen den gezeigten Sachen.

HS: Ja, unbedingt. So heikel wäre ich heute nicht mehr, sofort den Tisch zu räumen, wenn etwas Ähnliches auftaucht. Aber das Problem war ja: Der bekanntere Künstler, Castelli, war zuerst im Museum mit seiner Fassung und man wäre immer der zweite gewesen. Das sind so Empfindlichkeiten.

MS: Wenn du jetzt so zurückdenkst, allgemein, was hat diese Zeit ausgelöst, was ist eher verpufft?

HS: Es wurde gar nicht so viel gearbeitet, wie man sich denken könnte. Peter Killer schrieb mal, er sei durch die Räume gegangen und hätte fast keine Arbeiten gesehen. Das heisst, es musste eher das physische Ambiente, die Umgebung, der Fabrikraum stimmen, das Material, das herumlag, und weniger der Vollzug im Werk. Sondern – das ist ein Wort, das wir jetzt nicht gebraucht haben – der experimentelle Charakter einer Sache, das Unfertige, das Offene. Diese Phase brauchst du mal als Kunstschaffender, du kannst nicht von kleinen fertigen Einheiten zu fertigen Einheiten durchs Leben gehen. Sondern du musst manchmal den offenen Prozess, das Offenpolige, Unfertige, das nirgends hindrängt – alles ist möglich und nichts –, [das] musst du aushalten können, mit diesem Durcheinander umgehen können, bis sich das einmal wieder formiert. Diese Erkenntnis – das Prozesshafte – hätte ich zu Hause auf dem Estrich nicht erfahren, da hätte ich Bildchen an Bildchen gereiht, wäre mal mehr, mal weniger kritisiert worden. Aber dieses Offene, dieses Unfertige ist sehr wichtig in jungen Jahren, nicht zu früh den Abschluss suchen, sondern alles in Bewegung halten, ein bewegliches Ensemble, das sich in einem Akt vollziehen kann oder auch nicht. Oder immer die Frage: „Wenn ich es so sehe, könnte ich es nicht auch anders sehen?“ Dieser Perspektivenwechsel – solche Sachen lernt man kennen in einem solchen Betrieb, und es ist eher schwierig, das ohne äusseren Anstoss im Alleinsein zu entdecken. Da muss man schon sehr streng mit sich umgehen. Oder die Kritik des Ateliernachbars, der einen kennt und sagt: „Du, da hast du etwas geschummelt, da stimmt noch nicht alles“ – und nie als scharfe Kritik, sondern als Anmerkung, als kollegiale Äusserung. Das sind schon wichtige Erfahrungen. Aber ich will jetzt niemandem einreden, er müsse sein Heil in der Gruppenarbeit suchen. Das ist eine Möglichkeit. Es gab auch viele Aargauer Künstler unserer Generation, die nie in Gruppen gearbeitet haben.

MS: Aber du konntest wahrscheinlich etwas für dich mitnehmen, was du später, als du wieder allein ein Atelier hattest, [brauchen konntest].

HS: Ich glaube, das würden alle sagen, auch die grössten Eigenbrötler später. Du siehst ja, mit dem Kielholz, plötzlich schwenkt der auch um und sagt, ja nein, er sei schon für ein Gespräch zu haben *[lacht]*.

MS: Und in dieser Offenheit Sachen zu probieren, das war gerade in dieser Zeit, als sich so viel Möglichkeiten aufgetan haben ...

HS: Man muss aufpassen. Nur der offene Prozess und keine Richtungsanweisungen mehr, das kann auch gefährlich werden. Du kannst plötzlich so indifferent werden, so wie eine moralische Inkonsequenz [annehmen]: „Joa, das ist doch alles möglich, es spielt ja keine Rolle.“ Nicht so. [Es braucht] schon immer die reflexive Phase, die hinten drein kommt: Nach dem Empfinden: Wie ist die Empfindung beschaffen? Das kommt immer, die sinnliche Erkenntnis. Nur war das einem in dieser Zeit noch nicht derart bewusst, dass man es so hätte formulieren können. Wir waren noch „dumm“ und unterwegs und konnten da nicht noch Phänomenologen wie Merleau-Ponty studieren und weiss der Teufel was. Das kommt erst später.

MS: Aber man hat selber auch versucht, Dinge zu formulieren. Du hast selber auch geschrieben ...

HS: Mehr oder weniger holprig.

MS: Der Kneubühler war oft mit dabei. Man hat schon versucht, die Dinge irgendwie [zu formulieren].

HS: Und der Rolf Winnewisser war natürlich ein ausgesprochener Schreiber, Filmer – ein Durch-und-durch-Künstler.

MS: Man hat nicht einfach nur gemacht und nicht reflektiert.

HS: Nein. Das habe ich zum Beispiel viel von Theo und Rolf gelernt, das kam weniger von Aarau. Ich habe dann rasch mal Kontakt mit Luzern gefunden, [und] mit dem Solothurner, Disler. Aber das hing auch zusammen mit Rolf und so ... Du hast ja gesagt, du hättest mit ihm mal ausgestellt in Meggen ... Erstaunlich, wie reif der war – und er ist einige Jahre jünger als ich –, wie belesen, mit seinem Kontakt zu Felix Ingold, dem Professor ... Das waren so diese Fixpunkte. Das Experimentelle wäre im Einzelgang, um das abzuschliessen, zu kurz gekommen. Ich hätte mich nicht aus eigenen Stücken ins offene Experiment gewagt.

[Hugos Frau Marianne kommt nach Hause. Es gibt eine gegenseitige Begrüssung und kurzen Wortwechsel. Die nachfolgenden letzten Sätze wurden in Dialekt gesprochen.]

Im Nachhinein denkt man oft: „Gopfertoori, warum habe ich darüber kein Wort verloren?“ Aber ich glaube nicht, dass wir etwas vergessen haben, oder? Es ist mir ganz recht, dass immer mal wieder das Klima zum Vorschein kam und weniger, was im Einzelnen für Arbeiten entstanden. Das brauchen wir ja [in dem Zusammenhang] nicht.

MS: Das würde nun im Rahmen dieses Projektes zu weit gehen. Abgesehen davon sind diese Arbeiten ja dokumentiert.

HS: Ja, die sind erfasst. Ich bin durchaus der Meinung, wenn es überhaupt Sinn macht, ein letztes Mal diese Dinge heraufzubeschwören, dann [indem man fragt,] was das überhaupt für eine Phase war, ob wir das noch so der Spur nach ahnbar machen können, was damals war.

MS: Und nicht im mythisierenden Sinn.

HS: Auch nicht als Wissensaneignung, sondern mehr einen Raum von Ahnungen aufzutun ... so könnte das gelaufen sein.

MS: Ja, was kam da zusammen ... Die Sichtweisen der Leute auf die Zeit damals sind auch verschieden.

HS: Eben. Ich habe gerade gedacht, der Max wird es wahrscheinlich anders formulieren, andere Gewichtungen setzen.