

Interview mit Ulrike Jehle-Schulte Strathaus (UJ)

*Das Interview fand am 4. Dezember 2015 in der Wohnung von Ulrike Jehle-Schulte Strathaus in Basel statt. Die Fragen stellten Marc Frochoux (MF) und Dora Imhof (DI).
Transkription: Marc Frochoux.*

Ulrike Jehle-Schulte Strathaus wurde 1944 geboren. Sie arbeitete von 1972-1980 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am gta. 1984-2006 leitete sie das von ihr gegründete Architekturmuseum Basel (heute Schweizerisches Architekturmuseum S AM).

Marc Frochoux: Ich möchte gern wissen, was passierte, bis Sie zum gta Institut gekommen sind. Sie studierten in Basel, richtig?

Ulrike Jehle-Schulte Strathaus: Ich habe eigentlich in München studiert und bin, wenn man so will, aus Zufall – in Anführungszeichen – nach Basel gekommen und zwar das hat mit meiner privaten Biografie zu tun. Ich bin ohne Vater aufgewachsen. Ich bin 1944 geboren, er ist in Russland geblieben, er war dort Soldat, und ist nie zurück gekommen. Meine Mutter ist dann ins Haus ihrer Eltern, also mit mir als kleinem Kind ins Haus meiner Grosseltern, gegangen. So bin ich dort mit Cousinnen und Cousins gross geworden. Also für mich was das eine glückliche Zeit; ich denke für meine Mutter weniger, weil sie natürlich ihren Mann, meinen Vater, vermisst hat. Und irgendwann sehr viel später in den 1950er-Jahren, das kann ich aber nicht genau sagen, wie das lief, ist die Bestätigung gekommen, dass er vermutlich irgendwo in Russland umgekommen ist. Man hat aber keine Dokumente gefunden, er wurde dann für tot erklärt. Dann hat meine Mutter ein zweites Mal geheiratet. Also, ich habe in München studiert. Ich hatte normal Abitur gemacht in Aschaffenburg, am humanistischen Gymnasium, und dann in München studiert, habe dort noch das letzte Semester Sedlmayr gehört, das allerletzte. Das war für mich ganz toll, ich habe damals noch wenig gewusst; ich habe ihn einfach bewundert und er war ein unglaublich charismatischer und fantastischer Erzähler. Über die Bedeutung vom *Verlust der Mitte* war mir noch nicht alles klar. 1968 ist mein Grossvater gestorben, und weil ich in meinem Grosselternhaus aufgewachsen war und einen sehr guten Kontakte mit meinen Grosseltern hatte und meine Grossmutter jetzt plötzlich alleine in dem riesigen Haus war, habe ich gedacht, gut, ich gehe jetzt halt für ein Semester *à contre cœur* nach Basel und studiere da ein Semester und dann gehe auf jedem Fall zurück nach München; ich hatte auch meine kleine Wohnung behalten. Dort habe ich im Laufe dieses Semesters Werner Jehle kennengelernt. Dann gab's ungefähr ein Jahr, wo ich immer zwischen Basel und München hin und her gependelt bin, mit so einem alten, gebrauchten 2CV. Und dann irgendwann musste ich mich mal entscheiden und mich für Basel entschieden und habe hier weiter studiert...

MF: ...und eine enge Beziehung zu Basel entwickelt! Auch mit der Architektur, Sie haben einen Architekturführer ziemlich früh geschrieben...

UJ: Ja, 1993, zusammen mit Dorothee Huber, das ist ganz wichtig. Der ist jetzt letztes Jahr neu aufgelegt worden nach langer Zeit, erweitert und ergänzt. Vor allem ergänzt, weil er 93 erschienen war und quasi die letzten zwanzig Jahre haben Dorothee Huber und ich zusammen *à jour* [gebracht]... also *à jour*, ein Führer ist immer dann alt, wenn er erscheint, weil die Dinge gehen ja Gott sei Dank weiter.

Also, zurück, das ist der Grund, warum ich in Basel gelandet bin. Dann habe ich noch eben ein Semester – ich komme immer, wenn die alten Leute gerade abtreten – gerade noch ein Semester mit [Joseph] Gantner erlebt hier in Basel. Dann war aber Hanspeter Landolt da und Hans-Rudolf Sennhauser, Mittelalterarchäologe, hatte eine Rolle gespielt. Sennhauser war es dann auch, der mich auf Karl Moser aufmerksam gemacht hatte – und zwar hat er mich darauf aufmerksam gemacht, dass die Pauluskirche und die Antoniuskirche hier in Basel vom gleichen Architekt sind und das konnte ich mich nicht wirklich vorstellen, es hat mich gewundert und ich habe ein bisschen recherchiert und gemerkt, dass das Karl Moser-Archiv im gta liegt. Ich habe mich angemeldet und bin nach Zürich zu Adolf Max Vogt und da habe ich gefragt, ob ich da Einblick nehmen könnte und da war er begeistert und sagte: das ist prima. Das könnte ich sofort machen. Weil sie suchten jemand, der sich mit dem Archiv beschäftigen würde. So hat er mich zu einer Assistentenstelle überredet. Ich war noch nicht fertig mit dem Studium und das habe ich natürlich dann angenommen. Das war noch in der Attenhoferstrasse – es war noch nicht auf dem Höggerberg. Es war so ein kleines Einfamilienhaus hinter dem Kinderspital in Zürich. Ich bin da hin und her gependelt.

Ich erinnere mich jedenfalls genau an den ersten Tag dort, weil gleichzeitig mit mir ist Bruno Reichlin in dieses Institut gekommen. Das war so, in diesem kleinen Einfamilienhaus wenn man reinkam, gab es so einen Empfangsraum – so ein Foyer, das ist ein zu grosses Wort, es war alles sehr klein –, da sass Christina Reble als Sekretärin, und daneben das damaligen Wohnzimmer, und eine kleine Küche, die wurde benutzt zum Kaffee trinken, morgens um 10 oder so. Und im ersten Stock im Ex-Elternschlafzimmer residierte Adolf Max Vogt und daneben im Bad daneben hatte der Dieter Nievergelt so die für die Diavorbereitung irgendwelche Apparate.

MF: Haben Sie keine Fotos von der Zeit zufällig noch?

UJ: Ich habe keine.

MF: Wir haben schon von dieser Küche gehört, es war ein wichtiger Ort...

UJ: Ja, es war ein sehr wichtiger Ort, da haben natürlich alle geratscht... Und oben in den Mansarden waren Martin Steinmann, Martin Fröhlich und Dieter Nievergelt und Irma Nosedà, sie waren schon in den kleinen Mansardenzimmern untergebracht. Auf jedem Fall am ersten Tag, als ich da gleichzeitig zusammen mit Bruno Reichlin angekommen bin, hat irgend jemand von oben von den Mansardenbesitzern gesagt: Ja, wo tut man die hin? Dann tun wir doch „d’Tschingge und d’Schwobe zäme“. Tschingg ist für die Italiener der nicht liebevolle Übername und Schwobe sagt man zu den Deutschen, ist auch nicht besonders herzlich.

Also so haben sie Bruno Reichlin und mich in dies grösste Ex-Wohnzimmer, transformiert. Dann haben wir zusammen gearbeitet und da ist eine wirklich sehr schöne Freundschaft entstanden, die bis heute – Gott sei dank – anhält, weil Bruno Reichlin unterrichtet immer noch, unterrichtet stimmt nicht, aber er ist immer noch in Mendrisio an der Academia, tätig, und wenn er nach Paris zurückfährt, weil er wohnt in Paris, jetzt mit seiner zweiten Frau, die ist Pariserin; dann muss er über Basel fahren und dann treffen wir uns hier beim Umsteigen, sei es am Bahnhof oder hier.

MF: Wir wollen uns auch mit Bruno Reichlin treffen. Natürlich haben wir auch Fragen

über ihn, vielleicht später.... Kurz noch: Sie haben gesagt, Sie haben mit Sennhauser promoviert?

UJ: Nein, bei Landolt. Und Germann war der Korreferent der Dissertation.

MF: Weswegen haben Sie nicht bei Vogt direkt promoviert.

UJ: Nein, ich bin Kunsthistorikerin. Bei Vogt hätte man auch promovieren können, aber ich habe hier in Basel an der Universität abgeschlossen.

MF: Damals war Georg Germann interessiert an der Idee, ein Inventar zu machen, das INSA. Gab es damals Debatten an der Universität über diese Idee des Inventars, haben Sie das am gta diskutiert?

UJ: Nein, eigentlich nicht. Also wir haben am gta darüber diskutiert, dass es auf der einen Seite wunderbar ist, dass die Gesellschaft für Schweizer Kunstgeschichte endlich mal über die 19. Jahrhundertgrenze hinaus geht – aber wir haben uns immer gefragt, warum bis 1920? Was ist das für ein merkwürdiger Schnitt? Man kann ihn natürlich begründen mit verschiedenen Argumenten, aber irgendwo fanden wir das immer schade, dass damals – ich rede von damals – die Gesellschaft für Schweizer Kunstgeschichte sich nicht entscheiden konnte, auch zeitgenössische Themen anzugehen. Aber dass es gemacht wurde, fanden wir natürlich schon gut. Das ist klar.

MF: Sie haben dann mit Bruno Reichlin eben und Adolf Max Vogt an dem Propyläenbuch gearbeitet [*Architektur 1940-1980*]... was auch ein Inventar war, irgendwie.

UJ: Das war auch eine Art Inventar. Adolf Max Vogt hatte die Anfrage bekommen für den Nachtragsband 1940-1980 von der Propyläen-Kunstgeschichte, die Architektur zu machen. Dann hat er Bruno Reichlin und mich beauftragt, die Auswahl zu machen, weil die Voraussetzung war – und das ist wirklich sehr, sehr kompliziert damals gewesen, und wär's heute auch noch – aus hunderten Beispielen die Entwicklung auf der ganzen Welt in diesen vierzig Jahren 1940-1980 darzustellen. Wir haben, glaube ich, fast zwei oder drei Jahre nur recherchiert und alles mögliche recherchiert, sämtliche Zeitschriften, Interviews auch gemacht, um einen repräsentativen Durchschnitt für diese hundert Beispiele zusammen zu stellen. Ich muss sagen, ich kann noch heute dazu stehen. Wir waren, glaube ich, mit dem Schweizer Architekten ein bisschen ungerecht, weil wir immer dachten: wir können nicht, von unserer Warte aus, quasi zu viele Schweizer Beispiele reinbringen. Der Band ist erschienen natürlich, dieser dicke Propyläen-Band und dann ist aber später noch, auch in Propyläen-Verlag, eine Kurzfassung *Architektur 1940-1980* erschienen, als Einzelpublikation.

MF: Das kenne ich, aber nicht die erste Auflage...

UJ: Den „Schinken“, ich kann Ihnen den holen. Den gibt's. Das ist die normale Propyläen-Kunstgeschichte. Der dünnere Band heisst *Architektur 1940-1980*. Aber das ist eigentlich die zweite Auflage von dem Beitrag, den wir gemacht haben für die Propyläen-Kunstgeschichte.

MF: Und das war das Projekt von Vogt?

UJ: Adolf Max Vogt hat den blumenreichen – und er konnte ja wunderbar formulieren –, den einführenden Gesamttext geschrieben und wir mussten eben hinten in ganz kurzen, knappen Wort eigentlich die einzelnen Bauten darstellen, und vor allem die ganze Literatur dazu zusammentragen.

MF: Eine Enzyklopädie.

UJ: Ja, und das haben wir auch gemacht, das ist ja dann passiert. Ich habe später dann mit Bruno noch einmal ein gemeinsames Projekt gemacht, eine Arbeit über das *Monumento ai Cadutti* auf dem Mailänder Zentralfriedhof

MF: Von BBPR.

UJ: Ja, genau. Da haben wir zunächst einen Text geschrieben und eine Ausstellung in der Triennale viel später –die auch später im Architekturmuseum ausgestellt war.

MF: Sie haben also viel mit Bruno Reichlin gearbeitet, haben Sie auch viele Ideen ausgetauscht? Er hat ziemlich viel geschrieben, er war auch später Professor in Genf...

UJ: Ja, und in Nancy vorher noch. Und dann in Genf die ganze Zeit.

MF: Wir fragen uns natürlich, wie das gta und die persönlichen Beziehung, die Sie da entwickelt haben, Ihre Architekturauffassung geprägt haben bis zu Ihrer Tätigkeit und als Architekturkritikerin. Was haben Sie von Adolf Max Vogt gelernt? Und auch in Ihrer freundschaftlichen Beziehung mit Bruno Reichlin? Wie hat zum Beispiel Adolf Max Vogt für Ihre Dissertation mitgewirkt oder geholfen?

UJ: Überhaupt nicht. Nein, der hat mich – in Anführungszeichen – in Ruhe gelassen. Ich war sogenannte wissenschaftliche Mitarbeiterin und nicht Assistentin bei ihm. Ich musste auch nie die Dias vorbereiten oder schieben für seine Vorlesungen. Also ich habe da so ein bisschen eine andere Rolle gespielt. Genauso wie Bruno Reichlin, der gleichzeitig allerdings noch Assistent bei Aldo Rossi war in diesen Jahren. Aber Martin Steinmann beispielsweise, der musste die Dinge vorbereiten und präparieren. Und als ich weggegangen bin, habe ich Dorothee Huber empfohlen, sie wurde dann aber auch Lehrstuhlassistentin, das heisst, sie musste bei Vorlesungen mithelfen, vorbereiten. Das war nicht meine Rolle im gta.

MF: Hatten Sie Kontakten zu Studenten?

UJ: Nein, kaum. Nur wenn irgendwelche Studenten kamen, die sich speziell interessiert hatten, sei es für Karl Moser oder für diese Propyläen-Geschichte, aber ich musste das Karl Moser Archiv natürlich dann aufgeben, als Bruno Reichlin und ich den Auftrag bekommen haben von Adolf Max Vogt, die Propyläen-Kunstgeschichte vorzubereiten.

DI: Wo war dieses Karl Moser Archiv? War das auch da im Büro?

UJ: Das war noch im Büro, ja.

DI: Weil das war ja da beengt.

UJ: Extrem. Also richtig ausbreiten konnte man das erst nach dem Umzug auf den Hönggerberg. Wann das genau war, weiss ich nicht mehr, aber das Lustige ist, als wir auf den Hönggerberg umgezogen sind haben wir, Bruno Reichlin und ich, sofort gesagt: wir haben uns jetzt so wie Philemon und Baucis daran gewöhnt, wir wollen weiterhin gemeinsam ein Büro belegen. Und alle anderen Assistenten, also Steinmann und Fröhlich und so, die sind alle in ihre kleine Einzelkabinen gezogen und wir haben in einem grösseren Büro gemeinsam weiter gearbeitet.

MF: Gab es viel Austausch zwischen den Lehrstühlen am gta?

UJ: Also, ich erinnere mich an sehr anregende Gespräche mit Bernard Hoesli und mit Paul Hofer, dem Berner Kunsthistoriker. Aber sonst an dem Austausch habe ich nicht viel teilgenommen. Gut, ich bin natürlich auch jeden Abend nach Basel zurück gefahren. Also ich war eine pendelnde Besucherin vom gta. Und da ist es oft ja so, dass man... also diese eine Stunde Zugfahrt zwischen Zürich und Basel war auf eine Art wunderbar, weil endlich mal war man für sich selber und konnte damals Musik hören. Aber auf der anderen Seite sind so die privaten Anlässe, oder dass man sich irgendwie dann spontan zum Abendessen trifft, das hat eigentlich sehr selten stattgefunden. Also ich habe dann mit meinem Mann Werner Jehle oft, mehr scherzhaft, darüber gelacht und gesagt: wir ziehen jetzt nach Olten. Dann muss ich nur den halben Weg und er muss nur zurück nach Basel pendeln, aber es war nie ernsthaft, keine ernsthafte Alternative.

DI: Worum ging's in den Gespräche mit Hoesli oder mit Hofer?

UJ: Es ging vor allem um die Publikationen: Wer wird da akzeptiert oder nicht und die Auswahl der neuen Projekte.

MF: Gab es da viel Streit auch?

UJ: Nein, eigentlich nicht. Es war schon Adolf Max Vogt, hatte ich immer den Eindruck, der den Ton angibt. Ich meine – ich kann es nicht [sagen], ich war nicht bei der Gründung nicht dabei – jedenfalls war er sicher der Motor, der alles in Bewegung gesetzt hat.

MF: Und Ihre Dissertation haben Sie im gta-Verlag publiziert?

UJ: Ja später, aber die ist in Basel abnommen worden. Als Buch ist dann im gta erschienen.

MF: Das war keine Diskussion?

UJ: Nein, es war kein Problem.

MF: Haben Sie dann Kontakte mit der Ausstellungsabteilung gehabt?

UJ: Ja, mit Philippe Carrard hatte ich relativ viel Kontakt.

MF: Aber erst später, oder? Wann ist Philippe Carrard gekommen?

DI: Ja, weil zuerst war ja Thomas Boga.

UJ: Ah ja, genau. Thomas Boga, seinen Name habe ich vergessen, aber das stimmt natürlich. Aber die Ausstellung über Karl Moser habe ich mit Philippe Carrard im gta gemacht, auf dem Höggerberg.

DI: Aber eben, es war eigentlich erst nachher, oder?

MF: In der 1980ern schon?

UJ: Das weiss ich jetzt nicht mehr.

DI: Also nicht in den 1970ern auf jeden Fall.

UJ Nein, ich bin in Ende 72 ins Institut gekommen und habe aufgehört, ich denke, etwa rund um 1980. Den genauen Termin weiss ich nicht, weil dann wollte mich Adolf Max Vogt zu Oberassistentin machen und das hat Panik in mir verursacht, weil ich dachte, oh jetzt werde ich irgendwie beamtet und dann bleibt es immer gleich. Und gleichzeitig hat damals die *Werk, Bauen + Wohnen*-Redaktion neue Leute gesucht, weil Stanislaus von Moos ausgeschieden war als Redaktor. Und da habe ich mich dann beworben und... nein, ich habe mich nicht einmal beworben, sie haben mich angefragt. Aber ich musste da einmal vortragen vor einer Kommission vor BSA-Leuten und von *Bauen + Wohnen* war der Franz Füegg dabei und von BSA war es Mario Botta und andere, aber Mario Botta war so die Hauptfigur. Und sie haben mich dann zur Redakteurin bestimmt, zusammen mit Jean-Claude Steinegger.

MF: Haben Sie früher, als Sie Assistentin waren, viel für Zeitschriften geschrieben?

UJ: Ja, ich habe schon geschrieben, aber eigentlich noch mehr hat Werner, mein Mann, geschrieben. Der hat es sehr viel für's *Werk* geschrieben, über Kunst – er war ja auch Kunsthistoriker wie ich auch – und später dann hat er hier in Basel unterrichtet an der damaligen Kunstgewerbeschule – das wär heute die Fachhochschule Nordwestschweiz – und hat mehrfach in Zürich Adolf Max Vogt [vertreten], wenn der in Amerika irgendwelche *sabbaticals* hatte, hat er Werner Jehle gebeten, die Vorlesungen zu machen. Das hat er über Jahre gemacht.

MF: Aber Sie haben nicht in *archithese* geschrieben?

UJ: In *archithese* ganz selten, weil Martin Steinmann ist zu *archithese* und ich bin zum *Werk*, also wir sollten dann plötzlich eigentlich Konkurrenten sein. Und das haben wir natürlich nie Ernst genommen, weil ja, wie gesagt, Kollegen waren vom gta her... also nein, in der *archithese* habe ich nie viel... also ein oder zwei Beiträge gibt's, aber nicht

sehr viele: über Regionalismus und Ernst Egeler, das weiss ich noch. Aber nicht besonders viel...

MF: Also mit Martin Steinmann hatten Sie nicht so viel Kontakt gehabt wie mit Bruno Reichlin?

UJ: Ja. Es gab aber einen Moment, wo wir uns alle zusammen gefunden haben, das war am Martinstag, ich glaube, es ist der 11. November, der 11. 11., und Martin Fröhlich war ein sehr begabter Koch. Und der hat uns zu Martini-Gans immer eingeladen, und das haben wir dann einige Jahre miteinander gemacht. Und bei letzten Treffen mit Bruno, das war noch vor etwa einem Monat, hat Bruno davon angefangen und dann habe ich gesagt, OK dann nächstes Jahr, 2016, mache ich mal eine Martini-Gans für diese Mannschaft von damals. Ich hoffe, ich erinnere mich noch daran, sonst müssen sie mich mahnen.

MF: Ich habe noch eine Frage zu Ihrer Tätigkeit: Sie haben auch, das steht in der Biographie vom Kolloquium von 1989, Sie hätten das Archiv für moderne Schweizer Architektur gegründet. Was war das genau für ein Projekt?

UJ: Das war ein Projekt, was ich Adolf Max Vogt vorgeschlagen hatte, weil, es gibt zum Beispiel hier in Basel keine Stelle, die gezielt Schweizer Architektur sammelt oder bewahrt. Es gibt natürlich das Staatsarchiv, das gibt's wahrscheinlich in jedem Kanton oder in jeder Stadt, die die Baueingabepläne bewahren müssen, aber die nicht grundsätzlich den Nachlass von Architekten bewahren. Zu meiner Zeit hatte ich eine Ausstellung mal mit Otto Senn gemacht – Otto Senn war da schon hochbetagt – und es war mir klar, was passiert mit diesem Nachlass, wenn... wo soll der hingehen. Da habe ich damals eben auch gedacht, da könnte es ja eine richtige Stelle [geben], dass das in das gta hinein kommt. Soweit ich weiss, sind zwei Nachlässe – also ich hoffe jedenfalls, dass das so ist – von Basler Architekten im gta; das eine ist eben Otto Senn, der ist sicher dort, das weiss ich; und der andere wäre Hermann Baur. Also das sind für mich, von meiner Warte aus gesehen, die zwei Basler Architekten, die für die Schweizer moderne Architektur zentral wichtig sind. Und dann gibt es natürlich noch so – wie soll ich sagen – den wirklich guten Durchschnitt, der ja auch eine ganz wichtige Rolle spielt für die Entwicklung, sei es einer Stadt oder einer Region oder eines Landes. Und darüber habe ich lange vor allem mit Dorothee Huber diskutiert und wir haben eigentlich noch keine Lösung, um dieses Problem wirklich anzugehen. Ich bin auch heute noch daran nachzudenken, weil für mich zu den Architekten, die den wirklich guten Durchschnitt der Schweizer Architektur bedeuten, jetzt was Basel betrifft, ein Max Alioth gehört. Der war zwanzig Jahre lang Präsident, ohne ihn hätte es die Gründung des Architekturmuseums nicht geben können, neben Roger Diener, der genauso eine treibende Kraft und Hilfe gewesen ist, aber dieses Oeuvre von Max Alioth, das bedeutet zum Beispiel den Umbau der beiden Berri-Villen zum Antikenmuseum, oder ein Altersheim an der Kapellenstrasse. Das sind Gebäude, die dem Stadtbild sehr, sehr gut tun, aber das sind jetzt nicht Le Corbusiers. Also man muss da schon, denke ich, die Unterschiede sehen. Ich finde gerade, dass die Frage des Alltäglichen – und ich meine nicht in pejorativen Sinn, sondern das, was uns umgibt – eine sehr zentrale Frage ist. Und das ist etwas, was ich vor allem auch Werner Jehle verdanke, weil er hat sich sehr intensiv um die Alltagskultur gekümmert und beschäftigt damit, und viele Kataloge und

Ausstellungen gemacht.

MF: Und dieses Thema des Alltags ist auch etwas, was in der Luft ist in der Mitte der 1970er: man liest es bei Steinmann natürlich, bei Diener... oder bei Steinmann über Diener...

UJ Ja es gab auch den Zeitschrift *Der Alltag* auch. Wer hat das herausgegeben... Also das war für uns damals Pflichtlektüre – also ich sage in Anführungszeichen Pflichtlektüre. Und Werner hat ja auch damals an der Kunstgewerbeschule Filmgeschichte gelesen, also Vorlesungen gemacht zur Filmgeschichte und Ausstellungen gemacht über – ich habe immer gelacht und gesagt: es sind die Bubenträume – das Auto, über die Indianer und solche Dinge.

MF: Darf ich fragen, der Begriff Stimmung taucht plötzlich auf, auf jeden Fall bei Steinmann in seinen Artikeln, aber ich habe gelesen, Sie schreiben über Karl Moser und Curjels zweite und erste Skizze von dem Museum in Zürich, wo Sie behaupten, Sie wollten die Stimmung von Zürich bringen, und nicht die Formen, sondern die Stimmung. Ich frage mich – wir reden über Alltag und die Möglichkeit der Alltagsarchitektur und diese Stimmung – das Wort Stimmung und später Atmosphäre sind sehr wichtige Begriffe geworden, in Zürich, in der Schule. Ich frage mich, woher diese Idee kam, wurde das überall besprochen? War es ein Thema überhaupt? Kam es aus Mailand durch Aldo Rossi und diese Ambiente ...?

UJ: Also ich denke, dass es relativ viel mit Aldo Rossi zu tun hat. Mit der *Città Analoga*, ... Ich meine, es hat vielleicht auch damit zu tun – das habe ich nicht mehr erlebt, aber man hat immer davon gesprochen – der Einfluss der Soziologen, also Lucius Burckhardt und viele andere an der ETH, haben ja eigentlich die Wahrnehmung der Form ein wenig – also grob gesagt, das ist jetzt alles so vereinfachend – in unseren Augen ein wenig in den Hintergrund gerückt. Die Bedeutung der Form, die Wahrnehmung der Form auch, das hat uns natürlich schon sehr beschäftigt. Es gab ja dieses zwei Schulen, da Aldo Rossi und, da die Soziologen und unser Interesse – also wenn ich von uns rede, rede ich von Bruno Reichlin und mir – das lag eindeutig in der Richtung Aldo Rossi.

MF: Und Adolf Max Vogt, war er mit Aldo Rossi einverstanden?

UJ: Ja! Sehr. Also das ist sehr vereinfacht, es gibt viele Texte von Lucius Burckhardt, der mein Vorgänger in *Werk* gewesen ist, und brillante Artikel geschrieben hat. Also ich habe ihn sehr geachtet, aber er war auch ein schwieriger Typ.

MF: Aha?

UJ Ja... aber das nehmen dann wir raus.

MF: Ja, wollen wir über die Ausstellungen noch reden. Weil wir haben uns gefragt, ob Sie bei den Ausstellungen am gta mitgewirkt haben und wie konkret?

UJ: Nein, eigentlich. Also ausser an der einen Karl Moser-Ausstellung natürlich konkret, aber sonst nicht.

MF: Und wie ist der Sprung, dann, zur Gründung des Schweizer Architekturmuseums gemacht worden?

UJ: Das lag daran, dass damals – das war ja 84 – in Basel gab es keine Institution, ausser den Verbänden wie BSA oder SWB, also Bund Schweizer Architekten oder Schweizer Werkbund (übrigens ich war im Werkbund lange Jahre auch im Vorstand gewesen), also diese internen Verbänden hatten natürlich ihre Aktivitäten gemacht, aber sonst gab es keinen Ort, wo man über Architektur reden oder sich treffen und austauschen konnte und das haben wir – und wenn ich „wir“ sage, dann ist es vor allem eben Roger Diener, Max Alioth und ich; Felix Stalder war damals noch dabei und natürlich noch andere mehr – wir haben gefunden, es müsste eine Institution geschaffen werden, die diese Lücke füllt. Es gab auch noch nicht in Muttenz die [Architekturabteilung der] Fachhochschule, die Michael Alder – und darum guck ich auf das Haus [von Michael Alder gegenüber] – gegründet hat, die gab es damals auch noch nicht. Das ist später passiert. Also wir fanden, es muss einen Ort geben, wo man über Architektur diskutiert, sich treffen kann und Ausstellungen machen kann und austauschen kann. Und die Idee ist eigentlich konkret geworden, als wir nach dem Ort geguckt haben, wo man das hätte machen können und wir sind dort auf das Domus Haus von Rasser und Vadi gekommen, weil es stand leer einige Jahre schon. Das gehörte ja den Brüdern Kornfeld ursprünglich, deren Vater hat das bauen lassen, und – Eberhard Kornfeld den gibt es immer noch in Bern als Kunsthändler – und sein Bruder Klaus, der hat es nicht mehr erlebt, aber wusste, dass wir uns für dieses Haus interessieren. Und dann wurde eine Stiftung gegründet, das waren natürlich Juristen, die das gemacht haben und man hat das Domus Haus erworben, um Platz für das Architekturmuseum zu schaffen und hat aber gleichzeitig gesagt, dass dieses Erdgeschoss und das erste Stockwerk an andere Leute vermietet werden aus finanziellen Gründen, und die vier Stockwerke darüber haben dem Architekturmuseum zur Verfügung gestanden. Dann hat Roger Diener die Einrichtungsmöglichkeiten in Domus Haus zum Ausstellen eingebaut, so Klappwände, die heute natürlich wieder entfernt sind. Aber wir haben einfach versucht, die Grundsubstanz dieses doch sehr wichtigen und schönen Hauses der Moderne in Basel nicht zu tangieren oder zu verändern. Das war natürlich eine ziemliche Herausforderung, weil die zwei Glassfassaden das Ausstellen nicht leicht gemacht haben und da oben sehen Sie eine Collage von der allerersten Ausstellung. Das war mein Hauptinteresse eigentlich, weil ich als Kunsthistorikerin eh nicht bauen kann und bedaure es auch nicht. Mich interessierte die Zusammenarbeit oder die Interpretationen, die Künstler zur Architektur machen. Und das war die erste Ausstellung mit Christo 1984. Und er hat, wie Sie das sehen, die Böden mit Stoff belegt und das nicht mit glattem Stoff, sondern es hatte Falten, das heisst, man musste, wenn man darüber lief, ein bisschen schauen, also sorgsam laufen, man konnte nicht so flanieren; die Glasscheiben waren mit einem ganz einfachen Papier abgeklebt. Das hatte einen ganz verrückten Effekt, es war leer sonst. Auch die Treppe waren angeklebt, verkleidet mit diesem Stoff – *fabric* nannte er das oder so heisst es – und das hat das verrückte Effekt, dass es eine ganz besondere Stimmung in Inneren gab... ganz ruhig, die Leute haben auch fast nicht mehr getraut zu reden und durch das Licht und durch das Packpapier hat es so einen fast Alabaster-ähnlichen köstlichen Glanz, obwohl es ein ganz billiges Papier war, also es war eine unheimlich interessante und spannende Installation. Und nur zwei Wochen –wie alle

Arbeiten von Christo sind sie ja immer zeitlich sehr limitiert. Also nach zwei Wochen war es vorbei.

MF: Plötzlich sind Sie dann Kuratorin geworden...

UJ: Also Direktion haben sie an den Liftknopf geschrieben, ich habe das geleitet, immerhin 22 Jahre. Also das ist ja ziemlich treu.

DI: Ja, als Studentin habe ich am Sonntag gehütet, ich kann mich gut erinnern an das Haus.

UJ: Ah ja, an das erinnere ich mich nicht. Ja gut, 22 Jahre klingen sehr lang, aber ich glaube, wenn man eine solche Institution gründet, ist es klar, dass man länger bleibt. Ich meine, wenn man in eine etabliertes Institut kommt, wie die Kunsthalle oder so, dann nach... weiss ich nach zehn Jahre oder so geht man dann mal wieder.

MF: 1983-1984 ist auch die Zeit, wo Adolf Max Vogt geht, richtig? Haben Sie den Wechsel auch miterlebt?

UJ: Er hat mir, glaube ich, sehr übel genommen, dass ich, als Festredner zum Beginn, zum Einstieg, in das Architekturmuseum Stani von Moos gefragt hatte und nicht ihn. Er selber hat mir das nie gesagt, aber sein zweite Frau hat mir ein paar Mal gesagt, dass ihn das sehr getroffen hätte, weil er war, er fühlte sich so als mein Ziehvater – in Anführungszeichen – oder so was. Und für mich, ich meine, ich habe seine Publikationen grossartig gefunden, aber ich dachte, so mit Ausstellungen und zeitgenössischer Architektur hatte er nicht zu viel am Hut und deswegen habe ich einfach den Stani gefragt. Ja gut, also es war so.

MF: Dann haben Sie die Zeit nicht selber erlebt, als Adolf Max Vogt das gta verlassen hat?

UJ: Nein, das habe ich nicht mehr erlebt.

MF: Und als Oechslin kam...

UJ: Ja. Also, ich habe natürlich Oechslin gekannt, aber ich habe die Zeit nicht mehr miterlebt. Nein, ich habe dann hier in Basel ja auch einen Lehrauftrag, ein Lektorat bekommen in der Universität; das habe ich Gottfried Boehm zu verdanken. Also in Basel habe ich noch eben bei Landolt promoviert; übrigens im Nebenfach, das war für mich sehr wichtig bei Schefold, Karl Schefold, Archäologe, der ein grossartiger Archäologe war und dem ich sehr viel verdanke. Ich habe Archäologie – also ich habe übrigens sowieso in München mit einem sogenannten Studium Generale Semester angefangen; erst war das politische Wissenschaft, das lag natürlich am Ende der 1960er Jahre, [dann habe ich] Germanistik, Kunstgeschichte und Archäologie belegt. Und in München musste man, wenn man Kunstgeschichte belegen wollte, Archäologie als Pflichtfach haben, als Nebenfach, was eigentlich vernünftig ist; ich meine, die Kunst fängt nicht mit Christi Geburt an. Und deswegen habe ich da in Basel mit Archäologie weiter gemacht und habe da Schefold erlebt und sehr viel gelernt bei ihm, also Sehen-Lernen.

Von Schefold habe ich sehr viel gelernt, ich habe eine Exkursion mit ihm miterlebt, das war nach Bokatsköy, vier oder fünf fürchterliche Busstunden hinter Ankara, das war ein abenteuerliches Unternehmen, aber eigentlich haben wir da nur „Gsändelet“, würde ich als Grossmutter heute sagen, also im Sand gespielt, also wir haben ein paar Münzen ausgegraben und waren furchtbar stolz. Ob sie beigetragen haben zum wissenschaftlichen Fortschritt, das kann ich nicht beurteilen.

DI: Ich habe ihn auch noch kennengelernt im Antikenmuseum, in der Bibliothek.

MF: A propos von Methodologie der Kunstgeschichte: ich weiss nicht, war es damals beliebt oder üblich, Architekturgeschichte zu erforschen als Kunsthistorikerin?

UJ: Nein... eher nicht.

MF: Und ich glaube auch, Architekten haben nicht oft promoviert in der Zeit – es war ziemlich neu, oder?

UJ: Ja.

MF: Gab es Debatten über die Methoden, wie man überhaupt eine Dissertation über Architekturgeschichte schreibt; hat man das diskutiert?

UJ: Nein. Ich kann mich nicht daran erinnern. Ich habe auch zum Beispiel mit Martin Steinmann am gta nie über seine Art und Weise, wie er die CIAM-Geschichte aufgearbeitet hat [gesprochen] – wir haben da nicht sehr viel darüber diskutiert.

MF: ...Und mit Bruno Reichlin auch nicht? Er war Architekt, Bruno Reichlin.

UJ: Ja, also alle drei Assistenten waren Architekten: Martin Steinmann, Bruno Reichlin und Martin Fröhlich. Nur Irma Nosedá war auch Kunsthistorikerin. Oder ist, sie gibt's ja noch.

MF: Da hatten Sie bestimmt andere Blicke auf Architekturgeschichte, andere Auffassungen, Definitionen...

UJ: Ich kann nur eigentlich von der Zusammenarbeit mit Bruno Reichlin sprechen. Was ich von ihm profitiert habe, ist einfach, er hat in dieser Propyläen-Kunstgeschichte-Zusammenarbeit mir sehr viele technischen Dinge klar gemacht, was ich nicht wusste oder was man mir nie gesagt hatte oder, obwohl mein Stiefvater – also der zweite Mann meiner Mutter – Architekt war. Also, ja, was Spannbeton eigentlich wirklich heisst, oder so, das habe ich natürlich lernen können dort.

MF: Konstruktion vor allem?

UJ: Und ich denke, was Bruno vielleicht von mir profitieren konnte, war eben die Schefold-Schule: das Sehen-Lernen und dann darüber sich auch ausdrücken können oder es jedenfalls zu versuchen.

DI: Vielleicht nochmals zu den 1970er Jahren, zur Entwicklung des gta allgemein... Ob es da verschiedene Phasen gab. Also es war ja noch kurz nach der Gründungszeit, als Sie kamen, und gab es da irgendwie Diskussionen: wir müssen uns etablieren innerhalb der ETH oder innerhalb der internationalen Forschung über Architektur; also wir müssen grösser werden oder wir müssen mehr Nachlässe erwerben oder so... Gab es da Bestrebungen?

UJ: Also die Nachlässe, das war schon etwas, was ich sehr versucht habe zu erweitern. Karl Moser war ja schon da, aber dass man daraus dann das Archiv der modernen Schweizer Architektur macht, das haben wir schon gemeinsam sehr heftig diskutiert. Bei Hoesli erinnere ich mich nur, dass er immer gesagt hatte, wenn jemand innerhalb der ETH im Architektursektor etwas werden will, muss er vorher in Amerika gewesen sein. Darüber haben wir uns immer sehr lustig gemacht, weil wir das eigentlich ziemlich einen Quatsch gefunden haben. Also, ja, Hoesli hat es natürlich auch ironisch gemeint, das ist ja klar.

MF: Wir waren die Nachlässe organisiert – waren sie überhaupt organisiert – oder haben Sie einfach geforscht?

UJ: Ja, jeder hat so für sich hin...

MF: Da haben Sie ein paar Regeln gemacht, diskutiert, und eine Art Logik, ein System eingeführt?

UJ: Nein, wirkliche Regeln haben wir nicht gehabt, sondern Bruno Reichlin und Martin Steinmann haben ja auch miteinander gemeinsam Texte verfasst und Themen bearbeitet und Martin Fröhlich war so ein wenig am Rand, einfach wegen seines Themas Semper, weil es 19. Jahrhundert war und wir die Themen des 20. Jahrhunderts bearbeitet haben – wobei natürlich Karl Moser auch noch zum 19. Jahrhundert gehört, das ist ja klar. Aber sagen wir mal, die interessanteste Zeit von Karl Moser ist dann doch im 20. Jahrhundert, denke ich, passiert und die Rolle, die er gespielt hat für die Schweizer Architektur war ja sowieso eine der allerwichtigsten, weil er in La Sarraz mitgegründet [hat]. Also ich meine, er war damals schon eine sehr etablierte und angesehene Figur, und dann so ein internationales Event mitzugründen, ist ja schon ein beachtliche Leistung. Aber mit Martin Steinmann – natürlich haben wir uns ausgetauscht, weil die Rolle von Karl Moser in CIAM ihn natürlich auch beschäftigt hat – aber sonst haben wir nicht sehr viel thematisch oder inhaltlich miteinander ausgetauscht.

MF: Und Adolf Max Vogt hat auch nicht geschaut oder...

UJ: Nein. Und Martin Fröhlich hat für Adolf Max Vogt sehr viel Zeichnung [gemacht] – also er war nicht nur ein guter Koch, sondern auch ein höchst begabter Zeichner. Er hat viele Illustrationen für Adolf Max Vogt gemacht.

MF: Also nur um sicher zu sein: Sie haben nicht unterrichtet damals, als wissenschaftliche Assistentin, Sie habe nur geforscht?

UJ: Im gta habe ich nur geforscht, ja. Also unterrichtet, ich muss auch dazu sagen, während des Lektorats hier an der Uni in Basel, das mir Gottfried Boehm angetragen hat, habe ich nur – in Anführungszeichen – zwei Mal ein Seminar halten dürfen, weil damals galt in der Universität, Leute, die nicht habilitiert sind, dürfen keine Seminare halten. Und Boehm war aber grosszügig genug, um das ein bisschen weiter zu sehen. Also was ich gemacht habe, war einfach regelmässig die Vorlesung an der unbeliebtesten Zeit, am Freitag zwischen 12 und 14 Uhr, also wenn alle anderen eigentlich schon im Wintersemester den Rucksack und die Skis dabei gehabt haben und im Sommer den Badeanzug und das Handtuch... und komischerweise sind ganz viele gekommen und es fand immer statt in der Aula vom Kunstmuseum, also hier in Basel. Und ich habe aufgehört, als mein Mann krank wurde. Da habe ich das nicht mehr miteinander verbinden können, also Museum und einen schwerkranken Mann, da musste ich mich entscheiden, etwas aufzugeben, und es war klar, dass es dieses Lektorat war. Aber ich habe das sehr bedauert, weil der Kontakt mit den Studenten war gut und wir haben zum Beispiel diese Otto Senn-Ausstellung zusammen gemacht mit Studenten in einem Seminar, was dann doch bewilligt wurde, ausnahmsweise mal. Aber den Kontakt zur Uni habe ich dann aufgegeben, aufgeben müssen.

MF: Wir haben gestern über die Stimmung in der Küche vom Institut geredet. Wie war die Stimmung? War es freundlich, angenehm?

UJ: Sehr gut. Ja. Christina Reble war ganz wichtig, weil sie konnte wunderbar vermitteln und auch Wogen glätten, falls mal irgendwo irgendwelche Wogen aufgetaucht wären...

MF: Haben Sie auch etwas mit Paul Hofer gemacht?

UJ: Ich habe mit Paul Hofer... Also ich war ja eine Weile als Assistentenvertreterin im Institutsvorstand – ich nehme an, dass es heute noch immer so ist, dass ein Assistent oder eine Assistentin im Vorstand mit ist – und an diesen Vorstandssitzungen da gab es keine Auseinandersetzung. Das war sehr friedlich...

MF: André Corboz haben Sie den kennengelernt?

UJ: Ja.

MF: Wie war er? Ich kenne nur Sylvain Malfroy als Assistenten.

UJ: Sylvain habe ich auch erlebt, aber nicht viel Kontakt mit ihm gehabt.

MF: Und wie war André Corboz?

UJ: Mit ihm hatte ich fast keinen Kontakt. Und er kam auch später, ich weiss nicht genau, wann er gekommen ist. Er war der Nachfolger von Hofer. Nein, ich hatte nicht viel Kontakt mit ihm.

MF: Wir hatten die Hypothese gemacht, dass eine Verbindung zwischen Ihrer Tätigkeit in der gta-Ausstellungsabteilung und dem SAM gibt, aber es gibt keine direkte Verbindung, ausser durch Ihre Person zwischen gta-Institut und diesem SAM

eigentlich...

UJ: Ja, ich meine, als ich dann nach langer Zeit aufgehört habe im Museum, das hatte damit zu tun, dass ich einfach gedacht habe, also jetzt läuft die Maschine, jetzt ist es etabliert und so, und ich wollte auch andere Dinge machen. Aber in den letzten Jahren von S AM, also 2005 – das ist übrigens im Netz, im Archiv vom Schweizer Architektur Museum nicht korrekt – haben wir das Stichwort Schweizerisch beantragt.

MF: Ah, das ist neu?

UJ: Das ist neu, also das war zu meiner Zeit, aber das war 2005 und nicht 2006. Die Idee dahinter war, dass wir gehofft hatten, über die Grenze vom Nordwestschweizer Raum zusätzliche Gönner, also Sponsoren, würde man heute sagen, zu finden. Und das hat nicht wirklich geklappt, eigentlich, also die Absicht dahinter. Und 2004 sind wir ja vom Domus Haus in den Trakt der Kunsthalle am Steinenberg gezogen und dann dachte ich, es ist gut, jetzt möchte ich noch andere Dinge machen, habe aber noch im Architekturmuseum die ersten beiden Bände von den Novartis Publikationen mit einer Ausstellung begleitet. Das eine war Diener, Federle, Wiederin, also das erste Gebäude im Novartis-Campus vom neuen Campusplan. Das hat auch die erste Publikation dieser Reihe bedeutet hat und das Gebäude von Peter Märkli im Campus. Und über die beiden habe ich Bücher gemacht und dann am Schluss sind es jetzt insgesamt nach zehn Jahren 17 Bände in dieser Publikationsreihe. Ob die fortgesetzt wird oder nicht, weiss man noch nicht, weil der Masterplan – das ist der erste Teil des Masterplans – ist jetzt mal abgeschlossen und der Masterplan stammt von Lampugnani. Also diese 17 Bände haben mich in den letzten zehn Jahren beschäftigt.

MF: Und diese Ausstellung über die Tendenzen von Martin Steinmann und Thomas Boga haben Sie auch miterlebt?

UJ: Ja klar, das war ja sehr, sehr wichtig. Also dieser Einfluss der Tessiner hat natürlich also auch mich sehr beeinflusst, nämlich die zweite Ausstellung nach Christo war Luigi Snozzi. Und das war die erste grosse Snozzi-Ausstellung überhaupt und ich denke auch heute noch, er ist eigentlich die prägendste Figur für die Tendenz.

MF: Ja, sehr wahrscheinlich. Wir haben neulich Martin Steinmann getroffen und er meinte ,dass es war mehr seine Idee mit Reinhart zusammen, etwas zu organisieren – das hatten sie zusammen besprochen – und das Adolf Max Vogt war nicht wirklich dafür...

UJ: Das habe ich nicht so miterlebt, nein.

MF: Aber, generell wie hat man eine Ausstellung am gta machen können?

UJ: Also das hat, wie gesagt, die Institutsleitung.. Aber erst Thomas Boga – den ich vergessen hatte – und Philippe Carrard haben ihre Vorschläge gemacht und das wurde diskutiert, und entweder verworfen oder in den meisten Fällen natürlich nicht, sondern einfach nur ... man hat auch sehr viel Unterstützung und gute Ratschläge bekommen in den Sitzungen.

MF: Das heisst, diese Ausstellung über die Tendenzen war ein bisschen die Ausnahme?

UJ: Dass Adolf Max Vogt nicht so begeistert war, davon habe ich nichts mitbekommen, aber das heisst auch nichts...

DI: Sie haben noch viele Namen auf Ihrer Liste, haben wir da jemanden vergessen?

UJ: Nein, allenfalls: Was mir so wichtig war, immer, und ich denke, das ist so ein bisschen die Besonderheit von der Ära, die ich zu verantworten hatte, war eben diese Zusammenarbeit mit Künstlern. Das hat, wie gesagt, mit Christo begonnen. Dann habe ich Charles Simonds mal eingeladen, der hat quasi die Stützen des Domus Hauses mit Baumrinde verkleidet und dann oben aus dem Dach drei Bäume wachsen lassen und die Fenster teilweise geöffnet. Das heisst, das sah aus, wie wenn das Haus 2070 oder schon hundert Jahren verlassen worden wäre, und die Natur hätte sich dieser Architektur bemächtigt. Das fand ich eine wunderschöne Ausstellung. Dann natürlich Bernd und Hilla Becher.

Und dann die letzte Ausstellung, die ich im Architekturmuseum machen durfte, war letztes Jahr. Anlässlich vom 30-jährigen Bestehen hat mich Hubertus Adam, der damals oder jetzt noch Direktor ist, angefragt, ob wir anlässlich des 30-jährigen Bestehens eine Ausstellung machen wollten und dann habe ich so spontan gesagt, ah ja, gib mir eine carte blanche, ich mach schon was. Und dann war er sehr grosszügig und hat gesagt, ja gut, innerhalb des Budgetrahmens, der war gegeben, leider, wie immer. Das war eigentlich nicht schwierig für mich, das hatte ich schon länger im Hinterkopf. Ich wollte die beiden Architekten, die mir mal bestehende Räume zum Museum eingerichtet haben, auswählen, der eine ist Roger Diener, der das Domus Haus hergerichtet hatte, eben 84, und dann Peter Märkli, der das gleiche gemacht hat am Steinenberg. Und bei Roger Diener ging's dann um ein ganz konkretes Projekt, was er mit einem Künstler zusammen gemacht hat, nämlich um die Erweiterung vom Stadtmuseum in Aarau. Ich weiss nicht, ob Sie das kennen. Roger Diener hat Josef Felix Müller gefragt, das ist ein Bildhauer aus St. Gallen, der in den 80er Jahren schon aufgefallen war, indem er mit einer Stichsäge aus Baumstämmen Figuren rausgesägt hatte. So bisschen aggressiv und heftig. Es gibt in Deutschland einen bekannten Künstler, Stephan Balkenhol, der solche Dinge auch gemacht hat. Der Ausgangspunkt in Aarau war bei der Erweiterung des Stadtmuseums, dass Roger Diener die Wettbewerbsvorgaben eigentlich verletzt hat, indem das Grundstück, was die Stadt vorgesehen hat zur Erweiterung, hat er nicht benutzt, sondern neben dem bestehenden Museum war ein Garten, und dort wollte Roger Diener seinen Erweiterungsbau machen. Und in dem Garten stand ein riesiger, sehr grosser, sehr schöner Mammutbaum. Und die Jury – manchmal gibt's ja auch solche Fälle- hat klug entgegen den Vorgaben des Wettbewerbs entschieden – es gab eine Weiterbearbeitung-, dass sie jetzt den Bauplatz wählen, den Roger Diener vorgeschlagen hatte. Das heisst, der Baum musste gefällt werden. Und das hat natürlich in Aarau, respektive, das hätte in jeder anderen Stadt, ordentlich zu reden gegeben. Das war der Grund, warum Roger sich dann überlegt hat, irgendwie diesen Baum sollten wir einbringen in den Entwurf und hat deswegen den Josef Felix Müller angesprochen. Wer dann was entschieden hat, weiss ich natürlich nicht, aber gemeinsam haben sie dann entschieden, diesen Baum in Platten zu zerschneiden. Etwa zwei Meter hoch und einen Meter breit. Und Josef Felix Müller hat mit seiner Säge in

diese Platten Figuren geschnitten, Passanten, also Leute, die einem begegnen, nicht berühmte Aarauer Bürger oder irgend so etwas, sondern normale Menschen, alt, jung, weiblich, männlich, Kind. Hat er die in diese Platten geschnitten. Dann wurde eine Art, ich sage Silikon, aber es ist natürlich was viel raffinierteres, irgendeine Masse in diese Vertiefungen gegeben, das erstarrte und wurde dann ausgegossen mit Beton. Das heisst, es war die Gussform für die Betonplatten. Und jetzt besteht diese Fassade dieses Erweiterungsbaus aus, ich glaube, 134 Figuren, Betonplatten mit Figuren, die irgendwelche Passanten darstellen.

MF: Das ist genial. Ich habe das nie gehört, diese Geschichte.

UJ: Da muss ich euch nachher schnell ein Booklet holen. Und das ist jetzt montiert, das ist jetzt fertig. Nur zur Präzisierung: es ist nicht das Kunstmuseum Aarau.

DI: Nicht das Aargauer Kunsthaus mit dem Rémy Zaugg...

UJ: Ja, mit dem Zaugg und dem Herzog & de Meuron-Erweiterungsbau, sondern es ist das Stadtmuseum. Übrigens Herzog & de Meuron waren für mich auch ganz wichtige Erlebnisse, weil ich habe die erste Ausstellung mit ihnen 1988 gemacht, im Architekturmuseum. Und jetzt die letzte Novartis Publikation ist wieder über ihr Hochhaus im Novartis-Campus. Gut, das Stadtmuseum Aarau war das Thema für Diener und Josef Felix Müller und Peter Märkli hat seine Beziehung zu Josephson ausgespielt. Das heisst, wir haben Figuren von Josephson vom Sittertal, aus der Giesserei, ausgeliehen und Zeichnungen von Peter Märkli dazu getan. Und das war dann die Ausstellung letzten Herbst, Ende September bis Anfang November.

MF: Ja ich glaube, der Teil von Märkli läuft jetzt weiter, es gibt ein Buch, ich weiss es nicht mehr...

UJ: Ja, Peter Märkli, das finde ich erstaunlich, hat aufgehört, hat seine Dozentur, sein ETH-Engagement aufgehört. Das hat mir Respekt eingeflösst, weil viele Professoren an der ETH würden nie und nimmer ihre Pension schmälern,.

MF: Er war sehr beliebt.

UJ: Er ist ja auch ein unglaublich charismatischer Typ.

MF: Und ein sehr guter Professor. Er war sehr beliebt bei den Studenten.

UJ: Also die Ausstellung mit ihm zu machen, war wunderbar. Also die erste, als es noch in meiner Museumszeit war, über das Gebäude im Novartis-Campus und dann jetzt letztes Jahr über seine Zeichnungen.

MF: Sie haben viel über die Beziehung zwischen Kunst und Architektur überlegt.

UJ: Mir war immer wichtig nachzufragen. Also nicht, ein Architekt baut ein Haus und dann kommt ein feinsinniger Kurator und hängt ein schönes Bild auf. Das ist nicht das, was mich interessiert hat, sondern wirklich die Beeinflussung von Architekten durch

Künstler oder auch umgekehrt, je nachdem, wie das spielen könnte. Also gut, meine Liste ist völlig zufällig...

MF: Noch eine gute Erinnerung an das gta-Institut?

UJ: Ah, ja ich habe auch zur Eröffnung, was Christo war im Domus Haus, dann zur Eröffnung am Steinenberg, also 2004, Musiker eingeladen, den Fritz Hauser, als Perkussionist, Schlagzeuger. Da waren die Räume wirklich leer, das heisst, man hat Märkli nackt gesehen und es gab einfach sehr viele musikalische Auftritte. Klangräume hiess das. Lesungen haben wir auch ganz viele gemacht, mit Schriftstellern, Dichtern.

MF: Haben Sie in dieser Phase, später, in den 80er-90er, immer noch Kontakte mit dem gta gehabt?

UJ: Nein, eigentlich, nicht mehr sehr viel. Also, gut natürlich wenn man bei Ausstellungen Material ausgeliehen hat, aber sonst nicht mehr.

MF: Aber mit Bruno Reichlin?

UJ: Mit Bruno habe ich immer Kontakt gehabt, ja klar. Das ist auch, weil zufällig, also in der gta-Zeit war er noch mit seiner ersten Frau zusammen – die hat am gleichen Tag Geburtstag wie ich. Da hat uns Bruno oft abends zum Essen eingeladen. Er ist dann mit zwei Frauen ausgegangen... weil die halt am gleichen Tag Geburtstag hatten.

DI: Ja, ich denke, wir haben jetzt so eine Tour gemacht von den Anfängen...

UJ: Gibt es noch eine zentral wichtige Frage?

MF: Ich überlege noch einmal.

UJ: Ich habe zum Beispiel auch einmal eine Ausstellung gemacht und eine Publikation über Jacob Burckhardt. Und zwar gibt's hier in Basel im Staatsarchiv Fotos, ziemlich grosse, sehr schöne Fotos, die Burckhardt also in den 1860er-Jahren für seine Vorlesungen verwendet hat. Burckhardt hat schon von Alinari, Giorgio Sommer, relativ bekannten italienischen Fotografen Fotos gesammelt. Das fand ich immer so spannend, weil Jacob Burckhardt hier in Basel ist ja so der Urvater unserer Kunstgeschichte, oder einer der Urväter unserer Kunstgeschichte. Dann habe ich dem Paolo Rosselli, den Mailänder Fotografen, Abzüge von diesen Burckhardt Fotografien gezeigt, und habe den Paolo losgeschickt, er möchte doch bitte in Italien dorthin gehen, und die gleiche Situation 150 Jahre später fotografieren. Das war eine sehr, sehr spannende Sache. Mit Paolo Rosselli habe ich sehr früh, schon in den 80er-Jahren, mal eine Ausstellung gemacht und habe heute noch guten Kontakt. Er ist dann an diese Orte hingegangen und hat quasi den gleichen Standort eingenommen, den die Fotografen vor 150 Jahren eingenommen haben. Das war eine sehr schöne Ausstellung. Also eben, solche für Architekten ein wenig am Rand liegende Dinge habe ich mich immer interessiert.

MF: War das gta – oder die gta- Ausstellungsabteilung – zu sehr nur auf Architektur bezogen für Sie?

UJ: Ich fand den Blickwinkel ein wenig zu eng.

MF: Gab es viele Frauen am gta in den 70ern?

UJ: Nein. Also Christina Reble natürlich und Irma Nosedá.

MF: Und Katharina Medici-Mall, sie kam erst später?

UJ: Katharina Medici-Malo ist später gekommen. Da war ich nicht mehr.

MF: Warum so wenig Frauen?

UJ: Dorothee Huber war eine Weile auch da. Ja, das ist eine Frage, die Sie überall stellen können. Das ist keine spezifische gta-Sache.

MF: Es geht nicht nur um Architektur-Milieu vs. Kunstgeschichte-Milieu? Gab es da einen Unterschied?

UJ: Also in Basel hat man jetzt den Dies Academicus gefeiert als älteste Universität der Schweiz, 555 Jahre. Das erste Mal gibt es eine Rektorin. Und die genieren sich nicht, das noch toll zu finden, es ist ja unglaublich.

MF: Im gta heute es ist 50/50 ungefähr.

DI: Ja, aber nicht auf Professorenebene, auf Assistentenebene, oder Studenten schon...

UJ: Ja, Studenten hat es in der Kunstgeschichte sicherlich gleich viele, eher mehr sogar Studentinnen, aber ich rede jetzt von den entscheidenden Posten und Rektor von der Universität Basel, das ist jemand, so, sagt man. Also an der ETH wär das wahrscheinlich auch so.

DI Ja, absolut, es gibt jetzt diese Initiative für gender parity, dass man das auch auf der lehrende Ebene mehr berücksichtigt. Also was wir auch noch mitgekriegt haben, aufgrund der anderen Interviews, oder was Sie auch gesagt haben, dass die internationale Vernetzung eigentlich, im Unterschied zu heute, wo man da ja wahnsinnlich pflegt, wo man Tagungen organisiert oder Kolloquien – dass das in den 1970er Jahren noch ganz anderes war.

UJ: Ich denke schon. Ich habe das in meiner Museumszeit ganz anderes erlebt, weil ich war lange Jahre im Vorstand, im Board von ICAM. ICAM ist die Untergruppierung von ICOM. Da war ich im Vorstand, bis übrigens 2007, bis ich aufgehört habe im Museum. Da hat es unglaublich viele und sehr gute internationale Verbindungen gegeben. Und ich habe auch eine ganze Reihe von Ausstellungsprojekte dank dieser internationalen Verbindung... und auch ganz viele andere Häuser kennengelernt. Weil der Board hat sich jedes Jahr einmal getroffen und jedes zweite Jahr gibt es eine *general assembly*. Und so bin ich in jedem Jahr mal – also ich glaube, ich war in jeder europäischen Hauptstadt mal, die Warschauer Generalversammlung, da haben wir aber

das Board ein Jahr zuvor in Breslau abgehalten. Das heisst, ich bin in fast jedem europäischen Land rumgekommen und Amerika sowieso.

DI: Ich meinte jetzt eher die 70er-Jahre, am gta.

UJ: Da gab es das noch nicht.

DI: Ich glaube, in den 80ern war es schon anders,

UJ: Schon anders, ja genau. Da hatte ich im gta schon aufgehört.

MF: Wir haben uns auch gefragt, wie autonom war das gta in der Finanzierung der Projekte – ich weiss nicht, haben Sie, als Sie im Vorstand waren, das mitgekriegt?

UJ: Darüber haben wir nicht... Also ich habe es nicht mitgekriegt, also ich bin nicht damit konfrontiert worden. Nein, also, Adolf Max Vogt hat eigentlich Bruno und mich ein bisschen allein... hat uns machen lassen, was uns gefallen hat.

MF: Da wir über internationalen Vernetzung sprechen, Bruno Reichlin war Ausländer? Also Tessiner...

UJ: Er hat den Schweizer Pass. Die Reichlin sind, glaub ich, ein Innerschweizer Geschlecht, ursprünglich. Aber es ist in Bellinzona geboren und in Bellinzona aufgewachsen.

MF: Hat er nicht ein bisschen in Italien studiert? In Florenz?

UJ: Ja, er war im Florenz, aber es war schon nach dem Ende des Studiums. Bei Giovanni Koenig. Und er kam aus Florenz, darum die freundliche Begrüssung: ich kam aus München, er aus Florenz, Tschingge und Schwobe; wie sagt man, wir haben uns gegenüber diesen Schweizer ein bisschen solidarisieren müssen.

MF: Also es gab keine ausländischen Mitarbeiter oder Doktoranden?

UJ: Thomas Boga war, glaube ich, ein tschechischer Flüchtling und ich habe, indem ich einen Schweizer geheiratet habe, einen Schweizer Pass bekommen.

DI: Und es gab doch diesen Grieschichen Doktoranden [Georg Lavas].

MF: Ja, stimmt.

DI: Und Tönis Kask ist auch kein Schweizer Name. Ja, aber es war auch eher Schweizerisch geprägt? Durch Vogt, Hofer. Gradmann?

UJ: Gradmann war Österreicher. Also, ob er auch den Schweizer Pass hatte, weiss ich nicht, aber ursprünglich war er Österreicher.

MF: Was haben Sie gelesen, haben Sie z. B. Tafuri gelesen?

UJ: Ja, klar.

MF: Ah klar! Also das wurde schon diskutiert ... Wir haben uns über die Modelle für das gta-Institut gefragt. Was war das Modell, für die Forschung, für die Theorie... ist Tafuri ein wichtiger Name gewesen?

UJ: Also, ich habe über Tafuri nur mit Bruno, respektive natürlich auch mit Werner, meinem Mann, darüber haben wir geredet..

MF: Und Ulm? Die HfG Ulm, war es schon vorbei?

UJ: Es war schon eigentlich Geschichte. Ich habe mal Max Bill interviewt zu Ulm, aber das war schon sehr viel später, als ich mal eine Ausstellung über Theo Hotz gemacht habe, also viel später, das hat nichts mehr mit dem gta zu tun gehabt. Theo Hotz war übrigens einer der grosszügigen Sponsoren des Architekturmuseums – aber das war nicht der Grund – sondern ich habe die Ausstellung gemacht, weil er eine unglaublich bedeutende Sammlung vor allem Schweizer Kunst hat und da ist Max Bill eine zentrale Figur.

DI: War das die Ausstellung im Tinguely Museum?

UJ: Nein, es war noch im Domus Haus, 1992. Da wollte ich unbedingt einen Teil von seinen Kunstwerken auch ausstellen, also aus der Sammlung Theo Hotz. Und so bin ich zu Max Bill gekommen und habe mit ihm geredet. Und dass ich das überlebt habe, ist mir heute noch, ich weiss nicht, wem ich das zu verdanken habe... weil am Schluss hat er fast nichts mehr gesehen. Er hatte so dicke Brillengläser und einen wunderschönen Bentley als Auto, also keinen Royce Rolls, aber einen Bentley. Er ist selber gefahren von Altstetten an den Zürcher Bahnhof in einer Geschwindigkeit... ! Ich habe nur gedacht, wenn es nicht jetzt demnächst knallt und kracht! Ich bin also heil angekommen, aber ich war völlig entnervt... Aber es war eine sehr schöne Ausstellung am Schluss. Also soviel nur zu meiner persönlichen Begegnung mit Max Bill, es war abenteuerlich.

MF: Also in den ersten Jahren vom Institut war Ulm nicht ein Thema? Hat man mehr über Venedig geredet?

UJ: Worüber man mehr geredet hat, war dann das ZKM in Karlsruhe. Weil Klotz war ja quasi der Nachfolger von Ulm, wenn man so will, mit der Gründung von diesem zentralen Institut.

MF: Und hatten Sie Interesse für amerikanische Institute, in Yale, in Boston?

UJ: Ja, für unsere Propyläen-Geschichte musste man sich natürlich auch um die Entwicklungen in Yale und Princeton und Harvard kümmern. Ja, gut, Vogt hat immer erzählt, wenn er zurückkam, weil er hat ja Vorlesungen in Harvard gehalten. Also diese sabbaticals und da hat er erzählt, wie das gewesen ist und Werner, mein Mann, hat die Vertretung in Zürich gemacht.

MF: Haben Sie oft Gäste aus dem Ausland eingeladen, für Vorträge, Seminare?

UJ: Also in der gta-Zeit, das weiss ich nicht. In der Museumszeit habe ich das sehr viel gemacht..

DI: Ja, ich glaube, jetzt haben wir alles gefragt. Herzlichen Dank.