

## Interview mit Jean-Christophe Ammann (JCA)

Das Interview fand am 1. Oktober 2011 in Burgdorf statt. Die Fragen stellte Dora Imhof (DI).

Transkription: Filine Wagner.

*Jean-Christophe Ammann, geboren 1939, Kunsthistoriker, 1968-1978 Direktor des Kunstmuseum Luzern.*

*[Vorgespräch in Mundart nicht aufgezeichnet.]*

Dora Imhof: Zuerst ein paar Fragen zu deinem Werdegang. Du hast ja schon einiges in dem langen Gespräch mit Stefan Banz erzählt, aber doch noch ein paar Dinge zu den Anfängen und zur Studienzeit in Fribourg. Wie genau war dein Weg zur Kunst? Du bist ja Sohn eines Naturwissenschaftlers und wolltest Arzt werden, habe ich gelesen, und hast schon als Jugendlicher begonnen, in Fribourg Theaterkritiken zu schreiben und wenig später auch Kunstkritiken. Woher kam dieses Interesse an der Kunst oder auch besonders an der zeitgenössischen Kunst?

Jean-Christophe Ammann: Es war zuerst eine unglaubliche Neugier vorhanden und ich versuchte, den Dingen auf die Spur zu kommen. Ich kann das nicht begründen, sondern es lag in mir. Sicher hat es auch mit meiner Mutter zu tun, denn am Donnerstag war freier Donnerstag, als ich ins Gymnasium kam und an diesen Tagen bin ich im Winter in die Alpen Skigefahren oder mit meiner Mutter nach Bern gefahren. Dann gingen wir in die Kunsthalle Bern oder ins Kunstmuseum oder auch in gewisse Galerien wie Kornfeld und Klipstein und wir haben Ausstellungen angeschaut. Mich interessierte immer, wie etwas entsteht. Schon im Gymnasium bin ich zu einheimischen lokalen Künstlern gegangen und habe sie gebeten, ob ich ihnen beim Malen zuschauen dürfe. Das haben die akzeptiert.

DI: Wen gab es da in Fribourg?

JCA: Ach, das sind lokale Künstler. Einer hiess Roland Bugnon, der andere hiess Albain Kolly. Ich war 16, 17, 18 Jahre alt, das Abitur macht man in Fribourg in St. Michel mit 20. Zwei Abiture, eines mit 18 und eines mit 20, und dann wurde auch viel Kartoffelschnaps getrunken und oft musste ich das Fahrrad nach Hause schieben, weil ich so betrunken war, dass ich nicht mehr fahren konnte. Aber ich wollte wissen, wie etwas entsteht. Und dann sah ich eben auch eines Tages *Andorra* von Max Frisch, das war meine erste Theaterkritik, die ich für die *Freiburger Nachrichten* schrieb. Ich bin einfach auf die Redaktion gegangen und habe gesagt, ob ich da schreiben kann, ja, machen Sie das mal, hiess die Antwort. *Andorra* ist kein gutes Theaterstück, und ich habe das auch in die Pfanne gehauen. Darauf kam eben in der Deutschstunde der Deutschlehrer, der die *Freiburger Nachrichten* gelesen hatte *[hustet]* und fand, dass die Schüler nicht vorlaut sein sollen. Er nannte mich aber nicht beim Namen, sondern die Bemerkung war genereller Natur. Aber so hat das eine Fortsetzung gefunden, und das mit dem Theater hat mich eigentlich sehr, sehr interessiert, weil Fribourg zwar kein eigenes Theater hatte, sondern Theatertruppen vorbei kamen. Aber da waren unglaubliche Schauspieler, die Besten sowohl aus dem französischen Theaterbereich als auch aus dem deutschen Theaterbereich. Es

war qualitativ unglaublich, was da geboten wurde. Dann gab es eben auch die Ausstellung, da schrieb ich dann auch. Aber immer im Hinblick auf deine Frage, wie ich zur Kunst kam: weil ich eigentlich neugierig war, wie etwas entsteht oder welchen Weg ein Künstler geht, ob er nun Schriftsteller ist oder ob er bildender Künstler war. Welchen Weg geht er? Wie kommt es, dass etwas so und nicht anders stattfindet? Das hat mich unglaublich interessiert.

DI: Was hast du damals gelesen? Wo bekamst du deine Anregungen her, abgesehen vom direkten Kontakt zu den Künstlern und dem Gang in die Ateliers?

JCA: Was ich damals gelesen habe?

DI: Ja, im Bereich der Kunst.

JCA: Ich weiss es nicht mehr *[überlegt]*. Es gab einen Musikkritiker in der *Neuen Zürcher Zeitung*, der hiess Willi Schuh und der schrieb Musikkritiken, das waren unglaubliche Schachtelsätze. Ich habe die immer wieder gelesen, weil ich sie nicht verstand. Ich habe damals auch die Artikel über Literatur und Kunst aus dem Feuilleton der *Zürcher Zeitung* herausgerissen und alle katalogisiert. Und zwar in Zigarrenkistchen. Mein Grossvater väterlicherseits rauchte kubanische Zigarren, und ich sammelte die Kistchen, schmiss sie nicht weg und nahm sie dann mit und hatte einen ganzen Schrank voll von Artikeln der *Neuen Zürcher Zeitung* nach Themen und Motiven gesammelt. Das war eigentlich, neben der Schule natürlich, meine hauptsächliche Lektüre. Zum Beispiel schrieb Paul Nizon extrem gute Kunstkritiken. Die habe ich gelesen und natürlich habe ich, als ich dann Abitur gemacht habe, das Ganze fortgeschmissen, weil dann auch eine ganz andere Zeit anbrach. Ich habe ja relativ viel Militär gemacht, und das war auch ein wirklicher Bruch.

DI: Du hast eben deine Mutter erwähnt, mit der du in die Museen gingst. Sie war also auch schon sehr an Kunst interessiert oder künstlerisch veranlagt?

JCA: Nein, wie soll ich das sagen *[überlegt]*. Ich komme von der mütterlichen Seite aus einer deutschen Familie, und ich kann sagen, dass meine Mutter ein preussischer General war mit einem wunderbaren Herzen. Aber künstlerisch war sie nicht. In ihrer Jugend hat sie Landwirtschaft gemacht, ist viel geritten, geschwommen, war sehr sportlich, aber sie war nicht künstlerisch. Ich habe das Künstlerische mehr von der väterlichen Seite. Mein Vater war ausserordentlich kreativ als Naturwissenschaftler. Ich bin ja in Berlin geboren, wo mein Vater damals war. Er hat dort mit einem Wissenschaftler von Zeiss Jena die sogenannten Microdots entwickelt ohne zu wissen, wie die dann in der Folge verwendet wurden. Es gibt einen Film über [Wilhelm] Canaris gespielt von O[tto] E[duard] Hasse. Im [gleichnamigen] Film lokalisiert Canaris, sprich O.E. Hasse einen i-Punkt auf einer Manuskriptseite in einem ganz feinen Koordinatensystem, und in diesem i-Punkt, der dann vergrössert wird, steckt die geheime Botschaft. Nach dem Krieg hat mein Vater dann, wiederum sehr kreativ, ein System, eine Methode entwickelt, die weltweit Geschichte gemacht hat. Die normalen Filme bestehen ja aus organischem Material und es gab immer Schwankungen. Die grossen Firmen wie Kodak, Fuji und Ilford verzweifelten oder zumindest war es ein Problem. Er hat dann eine Methode entwickelt, die eine völlige Stabilisierung dieser Emulsion darstellte. So kam ich eben sehr früh mit sehr vielen Leuten in Verbindung, ob das Japaner, Amerikaner, Engländer waren, Franzosen, die kamen alle zu meinem Vater um diese Methode...

DI: Zu ihm nach Hause? Zu euch nach Hause?

JCA: Ja. Das unglaublichste Erlebnis waren die Japaner, weil die natürlich beim Mittagessen so assen, wie meine Mutter es uns Kindern verboten hatte. Ich schaute ganz entsetzt, und meine Mutter trat mich unter dem Tisch mit den Füßen, um zu sagen: Halt die Schnauze [*lachen*]. Es ist abenteuerlich, abenteuerlich.

DI: Du hast dann in Fribourg Kunstgeschichte, Archäologie und Germanistik studiert und dann über [Louis] Moilliet promoviert, das war ja eigentlich schon recht modern für universitäre Verhältnisse damals.

JCA: Ja, aber er war schon gestorben. Ich habe 1959 Abitur gemacht, 1960 ging ich in die Rekrutenschule, 1962 starb Louis Moilliet und ich ging sofort zu meinem Professor, Alfred A. Schmid...

DI: Der war ja Mittelalterspezialist.

JCA: Ja, absolut und Präsident der Eidgenössischen Denkmalpflege, ein ganz bedeutender Mann. Ich habe gesagt, ich möchte über den promovieren, weil es ein *Du*-Heft gab über Louis Moilliet.

DI: Und er war offen dafür?

JCA: Ja, damals durfte man nicht über lebende Künstler schreiben. Er war mir gegenüber sehr aufgeschlossen, denn schon als 18-Jähriger hatte ich ihn und sein Seminar nach Graubünden begleitet, wo wir in Mathon zwei Wochen die Methoden der Ausgrabung studierten. Er hatte mich damals mitgenommen, das war auch irgendwie, weil er meine Eltern kennengelernt hatte oder so etwas. Ich weiss es nicht mehr genau. Auf jeden Fall habe ich den Kontakt behalten, obwohl ich ja eigentlich Medizin studieren wollte. [Mein Thema] habe ich dann sofort angemeldet, weil es ja so ein Büchlein gab, *Kunstchronik* hiess das, glaube ich.

DI: Es gibt eine *Kunstchronik*, eine deutsche Zeitschrift.

JCA: Auf jeden Fall musste man, habe ich damals gehört, seine Dissertation so schnell wie möglich anmelden, dass nicht ein Zweiter dir das Zeug...

DI: ...ja, das Thema besetzt...

JCA: Ja genau. Dann habe ich aber zuerst das ganze Militär gemacht, aber mich immer wieder dazwischen mit Moilliet beschäftigt. Ja, genau, es kam ja so: Weil Louis Moilliet 1962 gestorben war, fand die grosse Ausstellung in der Kunsthalle Bern statt. Harry Szeemann wusste, dass ich darüber meine Dissertation schreiben wollte, und ich habe ihn zu allen Leihgebern begleitet. Das war ein riesiger Vorteil, weil ich die ganzen Aquarelle während der Ausstellung nachts in der Kunsthalle Bern fotografieren konnte, also mit Dias. Das waren nicht abbildungsfähige Dias, aber es war für mich wahnsinnig wichtiges Arbeitsmaterial. Als dann später dieses Buch erschien, musste vom Verlag her, DuMont, damals das Ganze nochmals fotografiert werden.

DI: Du hast ja vorher schon in der Kunsthalle ein bisschen Führungen gemacht, hattest du erzählt. Dein Kontakt bestand also schon vorher?

JCA: Ja.

DI: 1967/1968 warst du schon an der Kunsthalle Bern?

JCA: 1966 habe ich meine Studien abgeschlossen. Seit 1964 oder 1963 war ich nach Bern übersiedelt, nach dem Militär. Ich habe ja noch Offiziersschule gemacht [...]. Zwischen 1966 und 1968 war ich halbtags an der Kunsthalle Bern tätig, habe mit Harry Szeemann das Buch *50 Jahre Kunsthalle Bern* gemacht. Dafür sammelte ich unendlich viele Zeitungsartikel, las sie durch, machte Führungen. Im Herbst 1968 wurde ich dann nach Luzern gewählt.

DI: Dazu kommen wir dann ja gleich. Aber in *When Attitudes Become Form [Ausstellung in der Kunsthalle Bern vom 22.03. – 27.04.1969]* warst du gar nicht mehr involviert?

JCA: Nein, das war 1969.

DI: Das war 1969, ja.

JCA: Nein, da war ich überhaupt nicht mehr involviert.

DI: Du hast ja sehr eng während dieser Jahre vorher mit Szeemann zusammengearbeitet?

JCA: Ja, er war, wenn man so will, mein Lehrmeister. Es gab zwei Lehrmeister. Meinen Professor, Alfred A. Schmid, ich war ja noch Assistent bei ihm, habe die ganzen Dias neugeordnet, klassifiziert, und Harald Szeemann war mein zweiter Lehrmeister. Der eine, Mittelalterspezialist, liess mich machen. Ich war, glaube ich, der einzige Student, der bei ihm über ein modernes Thema promovierte. Ich habe ihm auch immer die Dinge gegeben, die ich geschrieben habe, damit er das hat. Er war grosszügig. Meine Eltern wollten natürlich immer, dass ich nach München oder nach Berlin zum Studieren ging, aber ich wollte einfach weg von der Uni, und das Verrückte war natürlich, wir waren sieben Stück im Seminar. Als ich meine Dissertation geschrieben habe, da dauerte es zwei Monate, dann hatte ich sie zurück. Das geht natürlich nicht, wenn man an einer Uni ist, an der 500 Studenten sind und ein Seminar mit 40 Studenten.

DI: Ja, klar. Und bei Szeemann hast du dann gelernt, Ausstellungen zu machen?

JCA: Ja, aber auch mit den Künstlern zu arbeiten. Mich unterscheidet das sehr stark. Was Szeemann auszeichnete, waren die thematischen Ausstellungen. Ich war weniger an den Themen interessiert als vielmehr an den Künstlern selbst. Beim Einrichten [von Ausstellungen] konnte ich das natürlich dann auch unglaublich erleben. Das stärkste Erlebnis war damals mit Etienne Martin, dem Bildhauer. Über den ich dann auch in *Werk* eine grosse Arbeit geschrieben habe. Ich schrieb dann vor allem in der Zeitschrift *Werk*. Da war Heinz Keller, der war Leiter des Kunstmuseums Winterthur und daneben betreute er diese Architekturzeitschrift. Im Kunstteil habe ich einige grössere Aufsätze geschrieben. Über [Mark] Tobey, über

[Jean] Fautrier den ersten grossen Text überhaupt, über Jean Tinguely.

DI: Und wie war das mit Martin?

JCA: Etienne Martin hatte eine grosse Ausstellung in der Kunsthalle Bern, und das hat mich unglaublich interessiert. So habe ich mit ihm nicht nur wegen Szeemann die Ausstellung eingerichtet, sondern habe mit ihm lange Gespräche geführt. Das war so ein bärtiger Mann. Er ist sehr bekannt, auch das Stedelijk Museum in Amsterdam hat Skulpturen von ihm, das Centre Pompidou. Er ist längst tot, aber er war ein super Bildhauer. So konnte ich wirklich systematisch mit ihm eigentlich sein Werk in der kurzen Zeit des Einrichtens erforschen.

DI: Das heisst, du bist von den Künstlern und den Werken ausgegangen und Szeemann hat sich quasi die Künstler zu den Themen gesucht?

JCA: Ja, und diese Themen haben ihn ja eigentlich bis zum Schluss beschäftigt.

DI: Die Utopien und die Visionen.

JCA: Ja, genau. Mich hat immer eher der einzelne Künstler interessiert.

DI: Du bist dann aber immer eng mit Szeemann in Kontakt geblieben?

JCA: Ja. Nachdem ich in Luzern angefangen habe und Szeemann die Kunsthalle Bern verlassen hat, haben sich unsere Wege schon getrennt. Aber ich weiss noch genau, als wir uns einmal bei einer Tagung in Barcelona getroffen haben und auf das Flugzeug warteten, haben wir zwei Stunden lang über seine Mutter, über seinen Vater, seinen Bruder gesprochen. Wir waren uns nicht fremd. Er hat seinen Job gemacht und ich habe meinen Job gemacht, wir waren einfach auf anderen Wegen.

DI: Natürlich auch sehr beschäftigt.

JCA: Ja, klar.

DI: 1969 bist du dann nach Luzern.

JCA: Nein, Ende 1968, als Nachfolge von Peter Althaus, der an die Kunsthalle Basel ging. Ich kam, das war im September oder Oktober. Ich war in der Schiessschule in Walenstadt und habe dann das Telegramm bekommen.

DI: Hast du dich beworben? Gab es eine Ausschreibung?

JCA: Ja, genau. Da habe ich mich beworben und im Sommer habe ich den damaligen Präsidenten, Otto A. Koch, besucht in Morcote und...

DI: Ja, das hat mir jemand erzählt, dass du da das Wochenende mit denen verbringen musstest.

JCA: Nicht musste, sondern es regnete an diesem Wochenende und der Gynäkologe Otto A. Koch, der heute ein betagter Mann ist, aber mit dem ich sehr befreundet bin, war schlechter Laune. Ich habe mir gedacht, na ja, mit einem solchen Präsidenten

fährst du nicht gut. Und dann kam dann doch noch die Sonne. Da waren auch die Kinder, Regula Koch, die dir wahrscheinlich auch sehr bekannt ist, Beat Koch, der in Basel Dermatologe ist, und der Hans Koch, der grosse Hotelketten führt. Die waren über ihren Vater verärgert, weil er schlechter Laune war. Als ich aber gesehen habe, wie die Kinder mit ihrem Vater umgehen, habe ich gesagt, das ist ganz in Ordnung. Und so [*lacht*] kam ich nach Luzern. Es gab keine Ausstellungen, die vorbereitet waren. Ich musste....

DI: Also du hast nichts übernommen von deinem Vorgänger?

JCA: Nichts. Mein Vorgänger, Peter Althaus, hat mir ein leeres Stück Papier in die Hand gedrückt und gesagt: Du machst die Ausstellungen jetzt. Es war gar nichts vorbereitet. Innerhalb von zwei Monaten oder drei Monaten musste ich das Jahresprogramm auf die Beine stellen.

DI: Und wie hast du das Museum sonst angetroffen?

JCA: Es war sehr provinziell. Man kann sich das gar nicht vorstellen. Wie auch die Kunsthalle Basel, das waren noch Ein-Mann-Betriebe: der Konservator, wie das hiess, eine Sekretärin und der Hauswart. Sonst nichts. Und dann natürlich eine ganz bedeutende kleine Sammlung, die ich hegte und pflegte und gerade mit Luigi Kurmann...

DI: Der wurde dann ja später Assistent.

JCA: Ja, genau. Mit seiner Hilfe haben wir auch die Sammlung drei oder viermal total umgehängt. Beim letzten Mal haben wir auch diese blöden dicken Goldrahmen entfernt. Als ich nicht mehr in Luzern war, kamen die dann wieder an die Bilder. [Wir nahmen sie] nicht systematisch ab, sondern nur dort, wo sie wirklich ein Störfaktor waren wie bei [*Robert*] Zünd, wo mehr Rahmen als Bild war.

DI: Und gefielen dir die Räume des Meili-Baus [*Architekt Armin Meili*], den es ja jetzt nicht mehr gibt? Konntest du dort gut arbeiten?

JCA: Die Räume. Das ist natürlich eine Geschichte, in die man sich einarbeiten muss. Der [*Antoine de*] Saint-Exupery verwendet in *Der kleine Prinz* ein sehr schönes Wort: *apprivoiser*, sich annähern. Man muss einfach die Räume verinnerlichen. Die Räume sind Dinge, die man sich erarbeiten muss, und das war sowohl in Luzern, in Basel als dann auch in Frankfurt der Fall, aber auch in anderen Instituten, in denen ich Ausstellungen machte. Das ist eines der heikelsten Dinge, wie ich mir einen Raum aneigne.

DI: Und was war dann die allererste Ausstellung. War das [Kurt] Fahrner etc.?

JCA: Ja, genau. Kurt Fahrner, Hans Schärer, Peter von Wattenwyl und Fritz Kuhn, Philippe Schibig.

DI: Und wie hast du Luzern angetroffen? Bist du gleich in die Ateliers gegangen?

JCA: Es war eine sehr bewegte Zeit damals, 1968-69, mit einem fähigem, aber sehr autoritärem Stadtpräsidenten, Rudolf Meyer, Brigadegeneral, der mich gar nicht

mochte. 1969 kam dann ja schon die *Düsseldorfer Szene* mit [Joseph] Beuys und [Reiner] Ruthenbeck und all den Leuten. Otto Koch hat mir aber immer den Rücken freigehalten.

DI: Also der Präsident der Kunstgesellschaft. Konntest du dein Programm frei gestalten oder gab es da irgendwelche Vorgaben?

JCA: Es kamen manchmal Wünsche. Zum Beispiel habe ich 1972 eine Ausstellung über Hans Erni auf Wunsch des Stadtpräsidenten gemacht. Aber die musste ich gar nicht selber machen, denn das Museum wurde ja renoviert und ich hatte ein Jahr Zeit mit Harry Szeemann die Documenta zu machen. Irgendwelche Leute haben diese Ausstellung mit Hans Erni vorbereitet, ich weiss aber nicht mehr wer. Dann kam der Wunsch, auch eine Ausstellung mit Adolf Herbst zu machen. Und in der Tat hat Adolf Herbst einige ganz wunderschöne Bilder gemalt, und das habe ich mit ihm auch gerne vorbereitet. Es gab wenige Wünsche, die ich problemlos erfüllt habe. Aber für mich war das Zentrale immer, dass ich die Künstler vor Ort in die Ausstellungsperioden eingebaut habe. Also nicht irgendwie, es gab ja die Weihnachtsausstellung und dann hat man gesagt, dann macht man einmal die lokalen Künstler. Das habe ich aber nie gemacht. Ich habe immer neben den sogenannten internationalen Ausstellungen parallel auch die anderen Künstler gezeigt, um zu verhindern, dass eine Ghettoisierung entsteht.

DI: Ja, zum Beispiel bei *Visualisierte Denkprozesse* mit Irma Ineichen und Josephine Troller.

JCA: Ja, genau. Das war mir ein grosses Anliegen. Ob das [Jannis] Kounellis war oder [Joseph] Beuys oder wer auch immer. Obwohl das bei Beuys noch nicht so war, weil in dem einen Saal der Gerhard Richter mit den Städtebildern hing. An und für sich haben die Künstler aus der Ferne sich diese lokalen Ausstellungen immer gerne angeschaut.

DI: Wie ist diese Ausstellung *Düsseldorfer Schule* entstanden? Kanntest du die Künstler schon alle vorher? Bist du hingereist?

JCA: Ja, aber ich hatte eine Kontaktperson, das war der Klaus Rinke. Rinke hat mir eigentlich die Kontakte hergestellt. Ich wollte etwas machen in der Richtung und dann war der Klaus Rinke der Türöffner.

DI: Der ist Galerist?

JCA: Nein, Rinke war ein Künstler.

DI: Ah, Rolf Ricke?

JCA: Das war nicht Ricke.

DI: Ja, ok.

JCA: Rinke war eigentlich derjenige, der mir die Kontakte ermöglicht hat. Denn die hatte ich einfach gar nicht. Ich kannte zwar die Werke, aber es war ja alles unglaublich kurz. Ich musste ja innerhalb von wenigen Monaten ein ganzes Jahr auf

die Beine stellen.

DI: Und dann sind die Künstler alle gekommen, um ihre Arbeiten zu installieren?

JCA: Ja, absolut. Und der Johannes Cladders hat die Eröffnungsrede gehalten. Wobei die Lautsprecheranlage kaputt ging. Niemand hat nichts verstanden [*lachen*].

DI: War es auch günstiger, dass die Künstler herkamen, statt dass man die Werke...

JCA: Es gab selbstverständlich einen Transport, aber zum Beispiel bei Ruthenbeck habe ich die Asche selbst noch mit irgendwelchen Studenten der Kunstgewerbeschule eingesammelt. Und zwar in Emmenbrücke, bei einer Firma unter dem Hochkamin, und das war sehr merkwürdig. Da habe ich damals gemerkt, wie sehr ein Hochkamin hin- und herschwankt. Denn manchmal konnte man den Himmel sehen und [*DI lacht*] dann verschwand der Himmel wieder. Also, die Asche haben wir eingesammelt, die Margarine habe ich für den Joseph Beuys organisiert. Der Rest war ein einfacher Transport. Palermo hat direkt an den Wänden was gemacht. Gerhard Richter zeigte die Bilder. [*Jörg*] Immendorf kam, es war im Mai, und hat eine Schwimmübung im Hafen von Luzern gemacht.

DI: Eine Schwimmübung?

JCA: Schwimmen!

DI: Ja.

JCA: Die Polizei hat ihn rausgefischt und dann musste ich den Immendorf wieder von der Polizei abholen [*DI lacht*]. Klaus Rinke mit seinen Elementen aus...wie nennt man das...[*überlegt*]

DI: Egal.

JCA: Nicht Styropor, sondern das harte, abgegossene.

DI: Also ein Kunststoff?

JCA: Ja, ein Kunststoff. Dann waren die beiden Imi da: Imi Giese und Imi Knoebel. Der eine, Giese, hat Selbstmord gemacht, seine Tochter auch, die ja mit Thomas Ruff zusammen war. Eine wunderschöne Frau, aber dieses Selbstmordgen ist wie verteufelt. Der andere Imi, der lebt ja noch...

DI: Knoebel.

JCA: Knoebel, ja genau.

DI: Es kamen ja auch die Professoren der Kunstgewerbeschule in die Ausstellungen. Hast du dich da um einen Austausch bemüht oder kamen die einfach so?

JCA: Ich hatte einen sehr guten Kontakt zur Kunstgewerbeschule, weil mir die Lehrer gefielen. Grosszügig. Die habe ich dann zum Teil auch ausgestellt.



DI: [Anton] Egloff war da und....

JCA: [Jacques] Plancherel, [Werner] Andermatt war der Rektor, der war ein sehr würdiger Herr und die anderen waren eben Künstler wie Plancherel. Plancherel war nicht Künstler, sondern Grafiker und Egloff...ach, ich weiss nicht, wie sie alle hiessen. Damals gab es noch keine Frauen an der Schule.

DI: Lehrende oder Studentinnen?

JCA: Studentinnen schon, aber keine Lehrende oder zumindest kann ich mich nicht erinnern. Auf jeden Fall sind sie dann alle gekommen und wollten ein Gespräch mit Joseph Beuys haben, ob ein neuer Kurs über neue Materialien - Fett, Filz, Asche - notwendig war. Beuys hat dann gewiebert: Nein, meine Herren, Aktzeichnen [*DI lacht!*] Ich vergesse nicht, wie den Herrn Kollegen, so sagte er, wirklich der Kiefer runter fiel. Unglaublich.

DI: Und dann kam später die Ausstellung *Visualisierte Denkprozesse*?

JCA: Das war 1970.

DI: Hast du da auch eine Weiterentwicklung von *When Attitudes Become Form* mit Schweizer Beteiligung [im Kopf gehabt] oder gab es da....

JCA: Es war einfach so, dass diese Ausstellung von Harry Szeemann doch einiges bewegt hatte. Und zwar meine ich nicht eine direkte Beeinflussung, sondern es zeigte sich, dass die Ausstellung *When Attitudes Become Form* von 1969 ja eine Vorgeschichte hatte, die 1967 in Amerika und überall begann. Auch in Verbindung mit dem Jahr 1968. Als der Harry diese Ausstellung machte, hatte er eigentlich eher das angelsächsische Feld abgedeckt. Ich hatte aber gemerkt, dass in der Schweiz auch verschiedenen Bestrebungen stattfanden und habe dann diese ein bisschen fokussiert.

DI: Und ganz wichtig war ja dann auch Italien für dich.

JCA: Das war sehr wichtig. Die Künstler waren natürlich die Poeten oder das war das Elemente der Poesie in der *Arte Povera* mit [*Gilberto*] Zorio, [*Giuseppe*] Penone und Mario Merz natürlich [*Giovanni*] Anselmo, auch in Basel dann. Also nicht der angelsächsische Formalismus, der mir dann irgendwann mal...

DI: Weniger das Minimal?

JCA: Ja, der mir dann irgendwann mal auf den Wecker ging, sondern die Poesie.

DI: Und die Subjektivität...

JCA: Die Italiener mit *Processi di Pensiero visualizzati* war eigentlich das Gegenstück zu den *Visualisierten Denkprozessen* mit den italienischen Künstlern, die ich dann einzeln wieder rausgezogen habe.

DI: Bei *Visualisierte Denkprozesse* war aus der Westschweiz Gérald Minkoff dabei. Hattest du da einen Bezug allgemein zur Westschweiz?

JCA: Zu Minkoff und seiner Frau [*Muriel Olesen*], aber ich habe die völlig aus den Augen verloren. Die waren in Genf und unterrichteten auch in Genf an der Ecole des Beaux-Arts oder wie das hiess, und daraus ergab sich dann der Kontakt, über die Schule eigentlich. Ich habe mir das dort angeschaut und so. Aber an vieles kann ich mich eigentlich nicht mehr so gut erinnern. Ich weiss gar nicht mehr, was er gemacht hat, der Minkoff.

DI: Ich glaube kein Video. Es hatte Video, aber das war von Dieter Meier. Wie lernst du ihn kennen?

JCA: Der Dieter Meier ist jetzt kürzlich wieder ein bisschen in die Öffentlichkeit getreten. Er ist schon ein merkwürdiger Typ. Möchtest du noch etwas haben [bestellen]?

DI: Nein, ist gut. Und dann gab es ja auch diesen ganz schönen Ausstellungskatalog. Vorher gab es mehr diese kleinen Faltblätter und da war es dann so dieses A4-Format mit dem schönen Papier und...

JCA: Billig, billiger, am billigsten!

DI: Ja, aber jetzt kostet er 2'000 Franken.

JCA: Tatsächlich.

DI: Ich wollte ihn kaufen, hab es dann [*lacht*] recherchiert und habe gesehen, dass es so viel kostet. Aber dieses Format habt ihr dann ja beibehalten. Es ist auch schön, weil das ja Schreibmaschinentext ist, und dann hat man das Prozesshafte, wenn Sachen wieder durchgestrichen werden. Gab es da einen Grafiker oder habt ihr das alles selber gemacht?

JCA: Wir haben das selber gemacht.

DI: Wie wichtig war dir ein Katalog?

JCA: [*länger Pause*] Dora, ich war nie ein guter Katalogmacher. Für mich war die Ausstellung das wichtige, und der Katalog war natürlich eine Notwendigkeit als Dokument. Und es war ja nie Geld da, also musste man einfach improvisieren. Ich weiss gar nicht mehr, wer den Umschlag gemacht hat. War das schon von Dora Wespi, das mit dem Löwendenkmal? Ich weiss nicht mehr, wer das gemacht hat. Es war unglaublich viel Improvisation, das muss man so sagen. Ich war ja mutterseelenallein und war auf irgendwelche Hilfen angewiesen. Der Siebdrucker, wie hiess der, ein grosser schwerer Mann, hat, glaube ich, den Katalog gedruckt [*lacht*]. Es ist irgendwie abenteuerlich.

DI: Wie hoch war die Auflage?

JCA: Das weiss ich nicht mehr.

DI: Du hast irgendwo erwähnt, oder zumindest glaube ich, dass das Jahresbudget irgendwie bei 16'000 Franken lag.

JCA: Das war Ankauf.

DI: Ah, das war das Ankaufsbudget.

JCA: 16'000 Franken per annum als ich Luzern verliess. Vorher war fast gar nichts. Ich glaube, 1977 erstand ich eine Arbeit von Markus Raetz für 16'000 Franken, und das war dann der Ankaufsetat für ein Jahr.

DI: Blieb sonst das Betriebsbudget die ganzen Jahre gleich?

JCA: Ich musste damals schon immer wieder von den jeweiligen Ländern Geld einsammeln. Das Institut für Auslandsbeziehungen in Stuttgart, British Council mit Gilbert & George, denn ich glaube, etwa ein ganzes Jahr waren so 70'000 Franken damals.

*[DI speichert, kurze Unterbrechung des Interviews]*

DI: Jetzt geht es wieder.

JCA: 70'000 Franken, glaube ich, hatten wir zur Verfügung. Am Anfang noch weniger, denn zuerst war es ja eine Halbtagsstelle, Althaus hatte eine Halbtagsstelle.

DI: Ah ja!

JCA: Und im ersten Jahr hatte ich eine Halbtagsstelle. Eigentlich gab es nur die Sommerausstellungen und dazwischen die lokalen Ausstellungen. Aber Althaus hat schon wichtige Ausstellungen gemacht. Er hat Beckmann gemacht, er hat Dieter Roth gemacht und so. Er hat gute Ausstellungen gemacht, aber die wurden eigentlich nicht wahrgenommen. Das Kunstmuseum Luzern hatte keinen wirklichen Status, aber Althaus, das darf man nicht vergessen, der hat einige sehr gute Ausstellungen gemacht.

DI: Er ist dann ja auch nach Basel berufen worden.

JCA: Genau, wo er dann wieder abberufen wurde.

DI: Hast du auch immer aus den Ausstellungen Ankäufe gemacht?

JCA: Geschenke! Penone hat uns einen fantastischen Baum geschenkt. Zorio hat uns was geschenkt. Ankäufe in dem Sinne hat es eigentlich nicht gegeben, sondern eher Geschenke der Künstler oder kleine Arbeiten von lokalen Künstlern, die ich dann im Seekorridor, in dem ich mein kleines Wunderkabinett eingerichtet hatte *[zeigte]*, eine Arbeit von *[Philippe]* Schibig, die geklaut wurde, ist nie mehr aufgetaucht. Eigentliche Ankäufe konnten wir gar nicht machen, es gab kein Geld. Und man muss es auch sagen, dass es damals eine Zeit war, in der die Leute eigentlich nicht interessiert waren, wie das heute ist. Das ist eine völlig neue Situation. Ich erinnere mich sehr genau, ich wollte einmal vom Chef der Viskose ein wenig Geld haben. Da hat er mich morgens um acht Uhr bestellt, und irgendwie hat man mir an der grossen Pforte einen falschen Weg gezeigt. Ich kam fünf Minuten später an, der schaute auf die Uhr und sagte: „Ich habe Sie auf acht Uhr bestellt,

aber es ist fünf nach acht!“ Dann hat er mich in ein Sitzungszimmer geführt und das gab es ein grosses Bild von Victor Surbek. Und da hat er gesagt: „Das ist Kunst und wenn Sie mal kapiert haben, was Kunst ist, dann können wir darüber reden, aber nicht vorher.“ Ich war sehr jung, Anfang dreissig, hatte zu lange Haare und fuhr eine BSA 650 Kubikzentimeter und die Leute fragten sich natürlich schon, was da für ein Wesen im Kunstmuseum Luzern tätig ist, und sie den überhaupt ernst nehmen können. Da stand auch ein bisschen meine Person...

DI: Also bei diesen Firmensponsoren. Gab es private Sponsoren?

JCA: Nein. Der Vorstand hat mich immer unterstützt, und die haben schon gewusst, dass hinter diesem komischen Typen jemand ist, der das seriös meint. Der Präsident sowieso, der hat mich auch sehr unterstützt. Aber das Bild nach aussen war nicht unbedingt das Seriöse. Ich war einfach ein bisschen anarchisch.

DI: Aber wo du ja sehr gut ankamst, war die lokale Kunstszene, bei den Künstlern.

JCA: Ja, das stimmt natürlich. Bei denen war ich auch zu Hause, das waren meine Beziehungen. Da hat sich all das ausgezahlt, was ich eben auch schon als Jugendlicher an Neugier in die Kunst investiert habe und dass ich soviel über die Kunst geschrieben habe, auch während meiner Studienzeit. Ich habe das alles nicht mehr, aber man könnte es wieder finden, vor allem in der Zeitschrift *Werk*. Es war eben immer dieses: Was tut ein Künstler? Was ist das, ein Pinselstrich? Was enthält ein Pinselstrich? Das ist bis heute eine Sache, die mich unglaublich beschäftigt.

DI: Du hast ja immer eigentlich viel geschrieben. Auch noch während deiner kuratorischen Tätigkeit für Zeitschriften, international und national. Das Schreiben war also wichtig für dich?

JCA: Weil ich es nicht konnte. Weil das nicht mein primärer Bezug war, sondern die Ausstellungen und die Werke, das war mein Primärbezug. Aber das Schreiben gab mir die Möglichkeit, mir klar zu werden, über was ich schreibe.

DI: Hast du nur über Künstler geschrieben, die du auch ausgestellt hast oder auch andere? Oder hat sich das Schreiben über den persönlichen Kontakt ergeben?

JCA: Mehrheitlich.

DI: Was war die Rolle der Kunstkritik damals?

JCA: Die Kunstkritik war noch Kunstkritik. In der *Zürcher Zeitung* gab es Richard Häsli, und der hat mich auch ganz schön in die Pfanne gehauen. Als dieser Film entstand im Schweizer Fernsehen, eine Stunde über mich, hat er mir einen Brief geschrieben und sich entschuldigt, dass er mich so oft in die Pfanne gehauen hat, weil er gesehen hat, dass das, was da über Jahre entstanden ist, doch Bestand hat. Heute gibt es ja keine Kunstkritik mehr, aber damals hat man noch gesagt, wo es lang geht.

DI: Ja, es gab da ja heftige Debatten. Du hast ja im *Kunstbulletin*, habe ich gesehen, einen Text geschrieben „Wider die Verketterer der aktuellen Kunst“ [Dezember 1972] und dann war das eine Replik von dieser politischen...

JCA: Guido Magnaguagno war das.

DI: Genau, und Fritz Billeter [*nein: Roland Gretler*].

JCA: Das waren noch so Kontroversen, die heute längst Geschichte sind.

DI: Die Kunstkritik war also wichtig für dich?

JCA: Sagen wir es so. Die Leute, die schrieben, waren der Meinung, auch durchaus der berechtigten Meinung, sie wüssten was gut, nicht gut, begründet, nicht begründet ist. Man forderte auch die Haltung heraus. Es war eine Kunstkritik, die noch versuchte, Massstäbe zu setzen, und natürlich war man nicht immun. Eine gute Kunstkritik oder eine Kunstkritik, die eine Ausstellung auch lobend oder konstruktiv anging, hat einem gut getan, und ein Verriss hat einen nicht so gefreut. Später hat mich das nicht mehr so berührt, weil man einfach über all die Jahre an gewisse Dinge gewöhnt war. Aber wenn man sehr jung ist, war man ja auch noch speziell verletzlich.

DI: Eine wichtige Figur für Luzern war ja auch Theo Kneubühler, der versuchte, so eine Mentalität zu definieren, und er ja selber auch künstlerisch tätig war.

JCA: Den Theo habe ich ja, wenn ich mich richtig erinnere, ins *Vaterland* gebracht. Er hatte irgendwie an einer Kiefer Hablitzel-Ausstellung ein Werk gebracht, das einfach nicht gut war, und da habe ich ihm gesagt: Theo, vergiss es. Darauf hat er dann mit Schreiben begonnen und hat das sehr gut entwickelt auch im Zusammenspiel mit dem Rolf Winnewisser. Jemand, der in Luzern noch eine wichtige Rolle spielte - eine sehr komplexe Figur, unnahbar irgendwie -, das war der Niklaus Oberholzer.

DI: Ja.

JCA: Den kannte ich schon von Fribourg her. Er hatte über die Gedichte von Michelangelo promoviert. Er hat geschaut, dass über die Ausstellungen im Kunstmuseum Luzern wirklich seriös geschrieben wurde. Hast du den je kennengelernt, den Niklaus Oberholzer?

DI: Ich habe ihn an diesem Podium am Mittwoch kennengelernt und ich werde ihn in zwei Wochen auch befragen. Er hat ja ein schönes Buch gemacht, dieses *51 Bilder aus der Zentralschweiz*.

JCA: Genau. In diesem habe ich ein Vorwort geschrieben, indem ich erwähnt habe, dass er einen grossen Verdienst hat. Er hat wirklich viel gemacht, obwohl man als Mensch an ihn nicht ran kam.

DI: War er eher zurückhaltend?

JCA: Ja. Aber er hat...

DI: War er mehr der Beobachter?

JCA: Er war mehr der Beobachter, und er hat eben dann auch den Theo Kneubühler sehr gefördert. Eine andere Person die er unter anderen natürlich sehr gefördert hat, war Max Wechsler. Max Wechsler wurde dann auch Lehrer an der Kunstgewerbeschule, und ist von den Studenten sehr geschätzt worden, auch Kathrin [Borer] hat ihn sehr geschätzt. Das sind schon Dinge, die man nicht ausser Acht lassen darf.

DI: Es gab die Künstler, es gab diese Kritiker und dann gab es auch noch ein paar Galeristen. Waren die...

JCA: Der Beni Raeber, der Stähli...

DI: Der hatte ja ausgestellt bei dir und auch viel fotografiert in den Aufbauten.

JCA: Und hat auch wirklich gute Leute gezeigt. Willst du ein bisschen Schokolade haben?

DI: Nein. Hast du Hunger?

JCA: Noch nicht [lacht].

DI: Für mich ist auch gut. Eben, Kneubühler hat auch diesen Regionalismus und Internationalismus [zum Thema]. Diesen starken Austausch, den du vorhin auch erwähnt hast, dass du nicht die Luzerner Künstler in diesem Ghetto lassen wolltest, sondern dass du versucht hast, das zu verbinden und international bekannter zu machen. Das hat sich dann auch auf die Documenta von 1972 ausgewirkt.

JCA: Ja. In der Documenta war ich ja für vieles zuständig, weil ich Mitorganisator war. Szeemann war der absolute Chef, ich habe dann speziell eine Abteilung gemacht, diesen Hyperrealismus. Dann eben aber noch in sehr viel andere Bereiche wie zum Beispiel Individuelle Mythologien und so weiter, da die Künstler rein gebracht. Ich war ja mit Harry Szeemann sehr viel auf Reisen und wir haben sehr viel gemeinsam gemacht.

DI: In diesem Jahr, wo du in Luzern nicht so...

JCA: Wo ich mit Zustimmung des Vorstandes eigentlich ein Jahr ausgestiegen bin, um mit Szeemann diese Documenta vorzubereiten.

DI: Und dieser Hyperrealismus, Fotorealismus? Wurde dir das einfach zugeteilt?

JCA: Wir haben darüber gesprochen. Ich weiss noch genau, das war bei Jean Leering, der war damals Direktor des Van Abbemuseums, als die Rede über diesen Fotorealismus aufkam. Es hat sich dann eigentlich ergeben, dass ich das gemacht habe. Ich habe damals sehr viele Leute nicht in diese Ausstellung genommen, aber gerade aus Amerika, weil ich [überlegt länger] mich sehr in diese Materie eingearbeitet hatte. Merkwürdigerweise hat das eigentlich fast keine Folgen gehabt.

DI: Folgen inwiefern?

JCA: Folgen insofern, dass die Künstler sich nicht eigentlich weiter entwickelt haben,

ausser [Franz] Gertsch. Er war der einzige, der sich wirklich weiter entwickelt hat. Aber die anderen nicht. Insofern bin auch dann auch später auf diese Künstler nicht mehr zurück gekommen.

DI: Du hast die Künstler oft sehr stark begleitet in ihrem Werk. Manche sagen, auch beeinflusst. Kam es dann auch vor, dass du, wenn die Werkentwicklung dann nicht mehr so interessant war, das Interesse dann verlierst?

JCA: So ist das. Das war manchmal auch schmerzhaft, denn die Verbindung zu den Künstlern war immer auch eine freundschaftliche. Ich erinnere mich noch sehr genau, mit einem Künstler wie Martin Disler, der plötzlich eine Wendung genommen hat, mit der ich eigentlich nicht mehr weiter gehen konnte, da hat sich der Kontakt verloren. Oder ich denke an Enzo Cucchi, mit dem ich noch in Basel eine grosse Ausstellung gemacht habe, die ganz wunderbar war, und plötzlich ist der Enzo einfach schlecht geworden. Ich habe vor einigen Jahren noch in Venedig eine Ausstellung von ihm gesehen. Ab 1984 war der Kontakt nicht mehr da.

DI: Und bei [Luciano] Castelli? Der war ja auch eine ganz wichtige Figur.

JCA: Am Anfang war er ein Dichter wie [Arthur] Rimbaud, dann ging er nach Berlin, und kam in diese Malerei hinein, und dann hat sich das verloren. Ich darf das eigentlich fast nicht sagen, aber es interessiert mich nicht, was [er später machte]. Am Anfang machte er diese unglaublichen Zeichnungen und bemalte Lehmfiguren. Es war halt die Zeit, in der auch, Dora, viel geraucht wurde, und all diese fliegenden Teppiche und diese Dinge, die er gemacht hat, wo man *[überlegt]* das Haschisch rein gesteckt hat.

DI: Ja.

JCA: Das war die reine Poesie.

DI: Und Castelli war ja eben als Künstler, aber auch als Motiv, als Figur wichtig. Nicht nur als Motiv, sondern quasi auch als anderes Bild eines Künstlers. Vielleicht ähnlich wie [Urs] Lüthi, der ja auch ein...

JCA: Das kam natürlich so. Ich glaube, du wirst dann ja noch mit Franz Gertsch reden. Damals, als wir diese Ausstellung mit Franz Gertsch 1972 machten, kam Castelli natürlich auch mit diesen Leuten in Kontakt, und plötzlich war der er auch in seiner androgynen Erscheinungsweise ein sehr starkes Motiv. Es gibt ja einige Bilder von Franz Gertsch, die ihn zum Motiv haben. Urs Lüthi hatte in *Visualisierte Denkprozesse*, aber auch in der Ausstellung *Transformer* diese Geschichte mit dem Androgynen. Das ist eine sehr merkwürdige Geschichte. Ich glaube, es war auch eine Folge von 68, in der eigentlich etwas aufbrach. Ein Bandleader, John *[gemeint ist wahrscheinlich David, Sänger der New York Dolls]* Johansen oder wie er hiess, sagte: Mein weibliches Aussehen macht, dass ich männlicher bin, so in diesem Sinn. Ich verstehe es oft heute selber nicht mehr, aber es war eine sehr - *the go between* - es war eine Zwischenwelt. Zwischen den Welten, zwischen den Geschlechtern.

DI: Ja, aber es ging mehr von den Männern aus, die quasi mit diesen Formen von Weiblichkeit spielten, als von Frauen, die mit Formen von Männlichkeit spielten. Das gab es nicht. War es nicht eher so, dass sich die Männer das aneigneten und für

gewisse künstlerische oder andere Zwecke nutzen konnten?

JCA: Das stimmt, Dora. Wobei wir eines ganz klar sehen etwas müssen *[überlegt]*. Das ist jetzt ein generelles Thema und auch mit 68 verbunden. Eigentlich waren die Profiteure von 68 die Frauen und zwar aufgrund von zwei Faktoren. Erstens, gab es ab der Mitte der 60er Jahre die Pille. Generell schon früher, aber ab Mitte der 60er Jahre wurde sie flächendeckend. Das hat also den Spielraum der Frauen erweitert. Die Feministinnen sagten immer den Spielraum der Männer, weil jetzt die Frauen...

DI: ...verfügbar waren.

JCA: Verfügbar waren. Aber das stimmte überhaupt nicht, sondern das war vor allem der Spielraum der Frauen. Zweitens, wenn wir 68 als eine symbolische Zahl nehmen, mit...

DI: Ich muss mal *[speichern]*...

*[Unterbrechung]*

DI: Dann machen wir weiter, oder? *[kurze Unterhaltung auf Schweizerdeutsch, anscheinend Ortswechsel, da kaum noch Hintergrund Geräusche zu vernehmen sind]*

JCA: Wir haben darüber gesprochen, dass ab Mitte der 60er Jahre die Pille...

DI: Genau, 1968.

JCA: ...flächendeckend gegriffen hat. Wenn wir die 68er als ein symbolisches Jahr nehmen, also nicht punktuell, sondern als Fläche ausgreifend, dann würde ich auch folgendes sagen. Dass es vor 1968 Frauenkunst gab und nach 1968 Künstlerinnen, auch flächendeckend. Und dann kommt ein ganz wichtiger Faktor, nämlich das Ende der historischen Avantgarden am Anfang und in der Mitte der 70er Jahre. Aus dem utopisch angepeilten Horizontsegment wurden mehr und mehr 360 Grad. Jetzt komme ich wieder auf dieses Weibliche. Die Kunstgeschichte der 20. Jahrhunderts zeigte, dass gerade durch die Avantgarden das männliche Denken stärker linear ist, das weibliche Denken aber zirkulär. Und ich glaube, dass ab Mitte der 70er Jahre dieses Zirkuläre im Vordergrund stand. Daraus konnte man dann folgen, dass eigentlich die Männer das weibliche Element in sich entdeckten, die Frauen aber nicht das Männliche, wie du es gesagt hast. Das ist wichtig. Aber die Frauen mussten dann in der Folge das spezifisch Weibliche in sich entdecken, nicht das Männliche. Die Männer mussten das Weibliche nicht nur in sich entdecken, sondern auch akzeptieren, und es ist möglich, dass diese Phase des Androgynen sich genau in diesem Zeitraum breit gemacht hat. Denn dieses Androgynen hatte ja gar keine weiteren Folgen. Irgendwann war es vorbei, aber es war in der Popmusik, in der bildenden Kunst und natürlich im Leben. Manchmal konntest du auf der Strasse nicht herausfinden, ob du hinter einem Mädchen oder einem Jungen her gingst. Es ist möglich, dass dieses, wie du das auch richtig gesagt hast, nicht von den Frauen ausging, sondern von den Männern, weil eben in dieser Phase eine Neuorientierung dieses männlichen Denkens und Verhaltensweisen eine Transformation erfuhr.

DI: Aber es gab damals ja auch schon Künstlerinnen, die sich im Speziellen mit dem



Frauenbild und mit Sexualität und verschiedenen Themen beschäftigt haben. Aber die hast du weniger gezeigt, oder? Aber das war natürlich auch oft in der Performance-Kunst, das war ja allgemein nicht ein Gebiet, dass du sehr [bearbeitet hast].

JCA: In der Kunst war es nicht so explizit. Er gab Frauen wie Katherina Sieverding, zum Beispiel. Das war aber so langweilig, immer nur mit ihrer Visage zu arbeiten. Sie war dann zwar auch in der Ausstellung *Transformer*, wechselte zur Travestie, aber ich habe sie nicht weiter verfolgt. Lynda Benglis, die plötzlich mit einem Superbild kam: ihr nackter Körper und dann hielt sie zwischen den Beinen einen riesigen Dildo.

DI: Ja, das war das Cover von *Artforum*, das sie als Reaktion auf dieses Macho-Bild von Robert Morris machte.

JCA: Ja, genau. Ich glaube, bei den Frauen hat sich das nicht so sehr in der bildenden Kunst als im Feminismus niedergeschlagen. Es gab ja verschiedene Phasen. Der erste Feminismus in den frühen 70er Jahren war ziemlich ideologisiert. Dann kam die zweite Generation, die schon grosszügiger war als die erste. In der bildenden Kunst war das nicht so ausgeprägt, glaube ich. Ich kann mich jetzt gar nicht mehr gross erinnern.

DI: In der bildenden Kunst wenige, denke ich auch, eher vielleicht in der Performance.

JCA: Das ist möglich. In der Performance vielleicht. Wie hiess diese Künstlerin, die sehr theoretisch [arbeitete], sie hat jetzt einen Preis bekommen? Sehr didaktisch. Ich weiss es nicht mehr. Aber wenn ich mir überlege, Performance 1972 an der Documenta? Was hatten wir da an Performerinnen? Ich glaube gar nichts.

DI: Müsste ich jetzt nachschauen. Wüsste ich jetzt nicht [*längere Pause*]. Es gab natürlich damals auch einige Zeichnerinnen.

JCA: Ja gut, aber ich will mal so sagen. Wenn ich sage, vor 1968 gab es Frauenkunst und dann gab es Künstlerinnen, hat sich das ja rasant entwickelt, aber nicht von heute auf morgen. Für die Künstlerinnen war überhaupt [*überlegt*] primär mal entscheidend wichtig, sich als Künstlerinnen zu sehen und zu entwickeln. Das war auch die Zeit von Judith Butler, die ja gesagt hat, wenn ein Junge und ein Mädchen unter gleichen Bedingungen aufwachsen, gibt es keine Unterschiede ausser dem des Geschlechts. Für mich war das von Anfang an eine Unverschämtheit, weil eine Frau anders denkt als ein Mann, auch wenn sie unter gleichen Bedingungen aufwachsen. Dass Mädchen mit Puppen und der Bub mit einem Lasso spielen, das sind ja ganz andere Kräfte. Für mich war das schon ein Thema an Ausstellungen oder in Jurys herauszufinden, was da zu sehen ist: das Werk einer Künstlerin oder eines Künstlers. Und in der Tat gab es eine Zeit, wo man es fast nicht mehr unterscheiden konnte. Und heute, glaube ich, dass man es wieder unterscheiden kann. Schon allein wenn ich gesagt habe, das männliche Denken sei eher linearer und das weibliche zirkulär, hat es ja auch einfach mit der Konstitution des Körpers zu tun, der einfach eine andere ist.

DI: Schon, aber zwei Hände und zwei Beine haben alle.

JCA: Aber die Mens nicht und so weiter...

DI: Ja, das ist klar. Es gibt Männlichkeit und Weiblichkeit, das ist natürlich eine Kategorie unter anderen Kategorien, und es gibt natürlich auch noch die individuellen und persönlichen Ausprägungen, die dann immer zentral sind. Es sind ja dann Individuen, nicht nur Frauen oder Männer.

JCA: Ja. Zum Beispiel das ganze Werk von Louis Bourgeois ist ein weibliches Werk, aber sie musste den Weg dazu finden. Wenn du die frühen Werke von Louis Bourgeois nimmst, dann könnten das auch Werke eines Mannes sein. Das nenne ich das spezifisch Weibliche und nicht das Männliche im Weiblichen. Aber die Männer müssen das Weiblich in sich entdecken. Nicht die Frauen das Männliche.

DI: Eben, von diesem Androgynen und der *Transformer*-Sache sind wir ja ausgegangen. Was in dieser Zeit vielleicht auch wichtig war, vielleicht etwas später, war ja dann die Innerschweizer Innerlichkeit und das Zeichnen und so weiter. Das hat ja auch etwas mit dem In-Sich-Schauen und ...

JCA: ...Introspektion...

DI: ...Introspektion und dem Sensiblen zu tun. Also auch Sachen, die eher weiblich besetzt sind oder waren. Es ist etwas anders, aber hat doch eine gewisse Verwandtschaft.

JCA: Es hat eine sehr starke Verwandtschaft und vor allem dahin gehend, dass wir eben über die amerikanische Kunst bis hin zu der letzten Avantgarde, der Konzeptkunst, sehr stark mit einem formalästhetischen Denken konfrontiert waren, und dass die amerikanische Kunst eben eine formale Kunst [ist], die transportierte nicht Inhalte. Das kam erst in den 80er und 90er Jahren mit einem [Jonathan] Borofsky, mit einem Julian Schnabel. Dieses Introspektive hat etwas mit Inhalten zu tun, das heisst, wie lokalisiere ich eine bestimmte [*überlegt*] Sensibilität und Befindlichkeit in mir. Eine Form der Subjektivität. [*Jemand kommt dazu und unterbricht kurz, DI antwortet*].

DI: Du hast ja eben auch diese logische Abfolge in der Kunstgeschichte, diese Auseinandersetzung erwähnt, die sich auf frühere Stile, die Flächigkeit, die Logik der Minimalismus, auf den Abstrakten Expressionismus bezog und von ihnen absetzte. Das gab es, das löste sich dann ja auch auf in den 70er Jahren.

JCA: Also, jetzt gibt es eine grosse Ausstellung von Willem de Kooning, der ja ursprünglich Holländer ist, und der immer wieder das Figürliche in seinem Abstrakten Expressionismus eingebaut hat, was ihm ja auch von den Künstlern vorgeworfen wurde. Der späte Phillip Guston wurde schwer unter Beschuss genommen, das hat auch etwas mit der Philosophie zu tun. Für die Angelsachsen laufen [Martin] Heidegger, [Jean-Paul] Sartre, [Ernst] Cassierer unter Psychologie. In Angelsachsen ist Philosophie Sprachphilosophie, Linguistik. Die Wiener und Prager Schule, der frühe [Ludwig] Wittgenstein.

DI: Ja, aber was du erwähnt hast, dass trifft nicht auf die angelsächsische Literatur zu. Die ist ja quasi die inhaltsbezogenste, realistischste, psychologiestischste, subjektivste, erzählfreudigste. Da funktioniert es nicht so.

JCA: Das ist richtig. Da hast du völlig Recht. [Charles] Dickens oder wer auch immer.

DI: Alle eigentlich und im 20. Jahrhundert auch noch. Philip Roth, oder was weiss ich.

JCA: Ja, da hast du völlig recht. Die Literatur *[überlegt]* spielt fast keine Rolle, weil die Literatur nicht mit dem Denken zu tun hat, mit dem bildnerischen Denken, wie man so sagt. Unabhängig ob dieser Ausdruck tatsächlich von Paul Klee gewesen ist oder der Titel von Jürg Spiller stammt, er hat nichts mit dem Erzählen zu tun. Das erzählerische Moment kommt vor allem in der russischen Kunst oder überhaupt in der osteuropäischen Kunst zum Ausdruck. Bei denen war das bildnerische Denken immer etwas, was mit der Form zu tun hat. Deshalb sind diese Bilder, die mit dem Erzählen zu tun haben, oft von der Form her schwache Bilder oder nicht so gute Bilder. Mit Ausnahme eines unglaublichen Engländers, nämlich Stanley Spencer. Der Stanley Spencer wiederum ist deshalb räumlich und formal so gut, weil er sehr stark von der Musik geprägt wurde, die in der ganzen Familie, auch über seinen Vater, präsent war. Aber grundsätzlich hast du recht. Was ich aber eben sagen will ist, dass das bildnerische Denken weniger mit dem Erzählen als mit der Form zu tun hat. Wobei das jetzt stark verkürzt dargestellt ist und du sicher noch viele Gegenargumente auf Lager hast, die das, was ich jetzt sage, wieder neutralisieren.

DI: Ja, wir sind jetzt auch etwas abgeschweift von Luzern, vielleicht gehen wir doch noch mal etwas zurück. Wir haben schon einiges...

JCA: Wir waren bei der Innerlichkeit. Wir sind nur wenig abgerutscht.

DI: Ja, das stimmt.

JCA: Ob diese Innerlichkeit damals bewusst wahrgenommen wurde, das kann ich gar nicht sagen. Aber es war auf jeden Fall eine Haltung gegen diesen formal-ästhetischen, angelsächsischen Diskurs.

DI: Ein Künstler, der das ja auch gemacht hat, den du aber nicht gezeigt hast, glaube ich, ist Dieter Roth, oder?

JCA: Von Dieter Roth habe ich eine Ausstellung gemacht in einem grösseren Zusammenhang, nämlich auch in den frühen 70er Jahren, als ich von ihm, ich weiss nicht, 500 Postkarten gezeigt habe. Mit Vorder- und Rückseite. Das habe ich mit Dieter Roth selbst gemacht, aber das war zusammen mit Michael Buthe, mit Le Gac zusammen. Nein, die Postkarten von Dieter Roth habe ich in welchem Kontext gezeigt *[überlegt]*? Ach Gott! Nicht Le Gac, nein, *[Franz]* Eggenschwiller war dabei, Markus Raetz war dabei.

DI: Aber das war nicht in Luzern?

JCA: Doch. Das war 1972. Die Postkarten von Dieter Roth, die habe ich alle eingesammelt, oder der Richard Hamilton hat sie mir geschickt, und bei einem Mann in Stuttgart, einem Zahnarzt, habe ich sie abgeholt. Denn der Althaus hat ja eine Ausstellung der Grafik von Dieter Roth gemacht. Dieter Roth hatte mich immer interessiert, deswegen habe ich gedacht, etwas ganz anderes von ihm zu zeigen.

Das waren die Postkarten, die er immer übermalt oder bearbeitet hat. Was wolltest du mit Dieter Roth sagen?

DI: Er ist mir nur eingefallen, weil das auch mit diesem Antiformalismus [zu tun hat]. Wie warst du involviert in die Ausstellung *Rapport der Innerschweiz* im Helmhaus?

JCA: Die habe ich selbst gemacht.

DI: Ja [beide lachen]. Wie kam es dazu?

JCA: Weiss ich nicht mehr. Vielleicht habe ich einfach gesagt: Ich muss jetzt mal mit dieser Innerschweiz raus. Und da habe ich einfach mal, ich weiss nicht mehr mit wem, Kontakt aufgenommen und diese Ausstellung gemacht. Auf der Umschlagseite der Brennende Bahnhof. Ich glaube, 1969 ist der Bahnhof in Luzern abgebrannt. Die habe ich gemacht und auch den Titel *Rapport der Innerschweiz* habe ich [aus]gedacht.

DI: Warum Rapport?

JCA: Weil es ein bisschen militärisch war.

DI: Eben, das Militärische, das spielte ja eigentlich bei dir zumindest biographisch eine grosse Rolle. Da hast du ja sehr viel Zeit verbracht oder musstest du sehr viel Zeit verbringen.

JCA: Ich hätte ja noch die Zentralschule machen müssen, weil ich Hauptmann hätte werden sollen, aber dann hätte ich noch mal vier Monate eine Rekrutenschule absolvieren müssen, einen Monat Zentralschule. 1968 war das zeitlich nicht mehr möglich. Aber das Militär war für mich sehr wichtig, weil es was sehr Schönes war. Und zwar habe ich ziemlich viel gelernt bezüglich des Umgangs mit Menschen. Wir müssen irgendwie eine Entscheidung finden, alle zusammen in eine Richtung zu gehen, gemeinsam. Insofern habe ich von der Führung, von der Ausbildung her viel gelernt. Die Offiziersschulen in der Schweiz gehörten zu den Besten überhaupt. Vielleicht gerade deshalb, weil die Schweiz keine Kriege führt.

DI: Also du hast nicht gelitten im Militär? Es gab ja einige damals, die haben ja den Kriegsdienst verweigert.

JCA: Ich habe sogar als Offizier an meinen Divisionskommandeur einen öffentlichen Brief geschrieben, in der *Revue Militaire Suisse*, in dem ich gesagt habe, dass ich es skandalös fände, dass Verweigerer ins Gefängnis kommen.

DI: Eben, zum Beispiel Beat Wyss hat erzählt, er habe verweigert. Der Kunstgeschichtsprofessor.

JCA: Ja, und der kam ins Gefängnis. Dann hat mir der Kommandeur zurückgeschrieben und gesagt, dieser Text würde meine militärische Laufbahn in Frage stellen. Und da habe ich mir auch gedacht: Militärische Laufbahn? Ich? So *what?* Ich habe mir damals ganz klar gesagt, dass das, was wir den Zivildienst nennen, genau gleichwertig ist, und das ist es bis heute. Jetzt hat man ja auch in Deutschland den Zivildienst abgeschafft, das Militär abgeschafft oder zumindest sehr

stark reduziert, aber für mich war ein Zivildienst immer gleichwertig. Ich habe nur nicht gelitten. Das war natürlich auch nicht immer einfach oder zum Teil waren es auch harte Zeiten, aber gelitten habe ich nicht, sondern gelernt. Ich habe immer gefunden, dass auch Frauen eine Rekrutenschule machen sollten. Und ich denke heute, dass es nicht gut ist, dass man Rekrutenschulen abschafft und zwar aus dem einfachen Grund, Dora, weil jeder lernen muss, eine Nummer zu sein. Weisst du, du hast keinen Namen mehr: A, B, C, D - Du hast die Nummer fünf, A, B, C, D - die Nummer vier, Nummer vier gehen sie mal dorthin. Als ich in die Rekrutenschule ging, habe ich gedacht: Ich habe immerhin Abitur gemacht, ich studiere und bin vielleicht ein bisschen mehr als die anderen. Aber ganz schnell ist dir das ausgetrieben worden und zum Glück, zum Glück. Ich denke, dass es jedem gut tut. Aber wie gesagt, das ist jetzt nun wirklich meine persönliche Meinung und das muss nicht Allgemeingültigkeit haben.

DI: Aber wofür das Militär damals natürlich auch sehr wichtig war, heute vielleicht etwas weniger, ist natürlich als Netzwerk. Wenn man eine gewisse Stellung im Beruf wollte, dann musste man auch eine gewisse Stellung im Militär haben.

JCA: Ja, das stimmt, aber das ist heute vorbei. Wenn ich jetzt nicht diesen Job gehabt hätte, sondern in einer Verwaltung xy, wäre ich vielleicht noch Oberst geworden, und diese Firmen bezahlen das. Stell dir mal vor, dass der Chef der Deutschen Bank, der Josef Ackermann, Regimentskommandeur ist. Das ist vorbei. Aber in der Tat, jedes Mal, wenn ich wieder aufgeboten wurde, auch noch in Luzern am Museum, in einem Wiederholungskurs, den ich aber nicht machen konnte, weil ich wieder mit Ausstellungen beschäftigt war, schrieb ich dem Stadtpräsidenten, dem Brigadier, er solle mich entschuldigen, denn ich könne das nicht. Das hat der jedes Mal gemacht. Wenn du Offizier bist, wie du das gesagt hast, Dora, bist du Offizier. Ob der Brigadegeneral oder wie ich nur ein Oberleutnant, aber du bist Offizier und insofern hast du völlig recht. Es hatte damals auch die Funktion eines Netzwerkes.

DI: Wo die Frauen ja auch nicht Teil von waren.

JCA: Ja!

DI: Noch einmal zurück zu Luzern. Wie viele Leute sind in die Ausstellung gekommen? Sind auch immer sehr viele Künstler gekommen?

JCA: Im Sommer ging es immer darum eine Sommerausstellung zu machen wegen der Musikfestwochen. Die erste war die Niki de Saint Phalle im Jahre 1969, und dann gab es aber auch ungarische Kunst. Es gab eine sehr schöne Ausstellung über österreichische Kunst, dann über das grafische Werk von Edvard Munch. Ich weiss nicht mehr alles. Eigentlich war ich ganz zufrieden, wenn da 6'000-7'000 Besucher waren. Früher machte man die Ausstellungen maximal fünf Wochen. Sommerausstellungen waren dann acht Wochen. Aber in diesen fünf Wochen *[überlegt]* kamen nicht mehr als 2'000 Leute.

DI: Heute ist das ja sehr wichtig, wenn man Ausstellungen macht. Das hat sich ja stark geändert. Gerade wenn man heute eine grosse Ausstellung macht, dann ist die Quote ganz zentral.

JCA: So ist das, und heute macht man auch nicht mehr eine Ausstellung, die fünf

Wochen dauert, denn das Angebot ist so reich. Unter acht Wochen macht man keine Ausstellung mehr. In Luzern habe ich oft parallel Ausstellungen gemacht. Auch in diesem, wie hiess es damals, in diesem Kabinett, wo die Uhr war im alten Gebäude. Die Uhren des gesamten Gebäudes regelten, wo Beuys eben sein Fett platzierte. In der Biographie von Beuys steht da „Uhrraum“, aber mit „h“ geschrieben *[DI lacht]*. Nicht uralt, sondern mit „h“, weil da die Uhr war. Ich habe manchmal im Jahr 15 Ausstellungen gemacht, weil diese Ausstellungen parallel neben einander liefen. In diesem kleinen Raum die eine, dann eine grosse Ausstellung, dann die lokalen Ausstellungen und das alles im Alleingang und das noch mal auf die fünf Wochen hochgerechnet. Im Prinzip hätte ich vier Ausstellungen machen können und einfach die Ausstellungsdauer verlängern. Damals hat man das nur nicht gemacht.

DI: Kamst du gar nicht auf die Idee oder wolltest du einfach soviel zeigen?

JCA: Wie soll ich das sagen. Heute ist das Angebot reich, die Leute reisen auch sehr viel mehr und wenn man eine Ausstellung für fünf Wochen macht, dann sagen die Leute, dass die Ausstellungsdauer zu kurz sei, um von irgendwoher diese Ausstellung besuchen zu können. Auch die Kunsthalle Bern oder die Kunsthalle Basel machten die Ausstellungen nicht länger. Es war einfach so, man machte es so. Man hat die Dinge eigentlich nicht hinterfragt.

DI: Bist du auch selber viel gereist?

JCA: Ja klar. Das ging nicht anders, aber nie wirklich lange. Denn ich habe immer am Mittwochabend Führungen gemacht.

DI: Hat nicht manchmal auch der Luigi Kurmann Führungen gegeben?

JCA: Ja, auch Luigi, aber grundsätzlich war jeden Mittwochabend Führung. Einmal kam nur eine Studentin der Hotelfachschule...hast du das gelesen *[im Katalog Tandem, 2011]*?

DI: Ja, das habe ich gelesen.

JCA: Das war sehr schön *[lachen]*. Eine wunderbare Erinnerung.

DI: Eine amerikanische Studentin.

JCA: *[Sie besuchte im Hotel] Montana die Hotelfachschule, sie kam aus Phoenix, Arizona und die war so trinkfest, Donnerwetter [lachen]. Zum Glück war Feiertag am anderen Tag, wir haben richtig die Nacht durchgezogen [lacht].*

DI: Was war das für eine Ausstellung?

JCA: Ich weiss es nicht mehr.

DI: Die Nacht ist mehr in Erinnerung als der Abend vorher?

JCA: Ich weiss nicht mehr, was für eine Ausstellung das war. Ich habe darüber nachgedacht, aber ich kann es nicht mehr festmachen. Zurück zum Reisen. Ich bin viel gereist. Es gibt ja Kollegen, die haben Ausstellungen einfach übernommen. Von

meinem Naturell her musste ich immer mit den Künstlern die Dinge vorbereiten. Das war zeitaufwendig. Vorbereiten heisst eigentlich herauszufinden, wie der Künstler tickt. Was hat der für Vorstellungen? Er muss dann eventuell auch kommen, um die Räume anzuschauen. Nicht alle Künstler, denn es gab ja auch Ausstellungen, in denen der Raum nicht prioritär war. Aber für einen Künstler wie Panamarenko oder [Robert] Filliou, *Der Ursprung der Welt [Die Erforschung des Ursprungs]*, war natürlich die Besichtigung der Räume unglaublich wichtig. Auch damals, als ich die Ausstellung mit Ben Vautier machte, mit [John] le Gac, [John Chipman] Fernie, war das sehr wichtig, dass der Ben die Räume sah, die Stellwände waren damals leinwandbezogen, die hat er als Leinwände für seine Werke genommen usw.

DI: Wenn diese Künstler dann kamen, um die Räume anzuschauen, hast du die dann auch irgendwie rumgeführt in Luzern oder mit Leuten in Kontakt gebracht? Oder gab es dafür eher keine Zeit?

JCA: Der einzige, weil er sich das wünschte, mit dem ich eigentlich etwas unternahm, war Joseph Beuys. Wir gingen in den Gletschergarten und auf den Pilatus mit seiner Frau und den beiden Kindern. Er kam ja wirklich mit der Familie. Aber sonst nicht so. Man muss das richtig verstehen, das waren 14 oder 16 Stunden Tage. Man hatte nicht sehr viel Zeit, um Geselligkeit zu betreiben.

DI: Heute gibt es ja viele Kuratoren, die sich nicht nur in den Ateliers informieren, sondern zum Beispiel auch an den Messen, an der Art Basel. Bist du an die Art gegangen?

JCA: Ja, weil mich die UBS ja wieder aufgeboten hat.

DI: Nein, ich meine damals.

JCA: Ja [*überlegt*], aber nicht an jede. Aber eigentlich erinnere ich mich nur an etwas Besonderes, nämlich dass ich Mitte der 70er Jahre plötzlich an der Art Basel mit der Fotografie konfrontiert wurde. Die Werke fehlten. Das Ende der Konzeptkunst hatte noch nicht die neuen Welten auf den Teppich gebracht, es gab Lücken. Und dann stiess plötzlich die Fotografie hinein, aber vor allem die historische Fotografie. Daran erinnere ich mich sehr gut, aber informiert habe ich mich eigentlich nie im Sinne, ob ich für etwas die Ausstellung verwenden kann, weil ich ganz anders getickt habe. Ich wäre diesen Sommer sicher nicht an die Art gegangen, wenn nicht die UBS mich wieder aufgeboten hätte. Natürlich sieht man immer wunderbare Werke, das stimmt, aber diese Dinge kannst du an zwei Händen abzählen. Und sich durch den Schrott hindurch zu kämpfen ist mühsam. Bist du eigentlich schon an der Biennale gewesen?

DI: Nein, ich bin noch nicht gewesen. Ich fahre wahrscheinlich am 25. November, also das letzte Wochenende machen wir einen Ausflug. Du meinst doch Venedig nicht Istanbul?

JCA: Venedig. Warst du schon?

DI: Nein, ich war noch nicht.

JCA: Die Kathrin geht mit ihrem Mann auch im November. Geht ihr zusammen?

DI: Nein.

JCA: Getrennt.

DI: Ich gehe wahrscheinlich mit den Kollegen von Zürich. Aber du warst schon?

JCA: Nein, ich gehe mit dem Frieder Burda Mitte Oktober. Vielleicht wäre ich mit der Kathrin gegangen und ihrem Mann, aber der Frieder Burda hat mich aufgeboten, und das ist auch sehr angenehm, weil man ein bisschen verwöhnt wird. Er hat ein Privatjet und fährt alles nur mit dem Taxi. Ich habe nicht so Positives gehört.

DI: Ja, es ist, glaube ich, sehr präzise und schön, aber man hört, etwas langweilig. Wir werden sehen.

JCA: Ich will einfach sagen, an die Biennale bin ich immer gegangen, auch an die Eröffnungen. Ich habe ja auch bis 68 noch für die Zeitung über die Biennale geschrieben. Ich überlege mir: Eigentlich sind es jedoch nicht diese Events gewesen, die mich zu den Ausstellungen gebracht haben, zu denen, die ich selbst gemacht habe, sondern sehr viel mehr Informationen, die ich manchmal sogar aus Zeitschriften nahm. Ich erinnere mich, ich habe einmal ein kleines Foto von Larry Clark gesehen und da habe ich gedacht: Hm, was ist denn das? Dann habe ich den ausfindig gemacht, und bin nach New York gegangen, und schon stand 1981 die Ausstellung von Larry Clark [*Kunsthalle Basel, Museum für Moderne Kunst Frankfurt., 1982*]. Dann habe ich noch den [Robert] Mapplethorpe besucht und [*überlegt*] einen dritten Fotografen [*Peter Hujar*]. Mapplethorpe und der dritte Fotograf sind tot, an Aids gestorben, der Larry Clark lebt noch. Es war im Juli und es war unendlich heiss und feucht und Peter Hujar, gab mir immer wieder Handtücher, und ich war eingewickelt wie ein Beduine [*DI lacht*]. Es gibt auch ein Foto von mir, aber das habe ich nicht, das liegt irgendwo im Archiv.

DI: In welchem Archiv?

JCA: Von dem [Stephen] Koch, so hiess der Mann, der nach dem Tode dieses Fotografen das Archiv übernommen hat.

DI: Es gab letzthin eine Ausstellung von einem, der hat so Polaroids von allem gemacht. Du meinst nicht den?

JCA: Nein. Der [Walter] Keller hat dann auch ein Buch von ihm herausgegeben [*überlegt*]. Herrgott noch mal... Ich weiss es gerade nicht.

DI: Das fällt uns dann wieder ein.

JCA: Also, was das Reisen angeht. Ich bin nach New York geflogen, damals konnte man noch rauchen im Flugzeug, und zwei Tage später bin ich schon wieder zurückgefliegen. Zum Beispiel als ich die Ausstellung mit Neil Jenney machten, die kam von der Westküste, aber ich habe ihn besucht. Ich habe die Ausstellung mit Mark Rosenthal gemacht. Ich wollte wissen, wer Neil Jenney ist. Ich liebte dessen Arbeiten, aber ich kannte ihn nicht persönlich. Also bin ich nach New York und habe den richtiggehend befragt.



DI: Das war in der Basler Zeit, oder?

JCA: Ja, das war dann schon in Basel. Das Reisen hatte immer etwas mit dem Herausfinden zu tun. Denn wie hängt man eine Ausstellung, wenn man den Künstler nicht kennt? So auch für die Ausstellung von Malcolm Morley. Den hatte ich natürlich damals durch die Documenta kennengelernt und ich wusste, wie der Typ tickt. Philip Guston war schon tot, aber ich habe mir dann die Ausstellung über sein Spätwerk in der Whitechapel *[Gallery]* sehr genau angeschaut. Mit Nicholas Serota habe ich relativ viele Ausstellungen zusammen gemacht. So hatte ich eigentlich keine Probleme herauszufinden, wie die Werke dann in Bezug auf die Räume in der Kunsthalle oder im Kunstmuseum aussehen. Wenn ich die Person kennengelernt habe, dann wusste ich auch, wie der eben denkt, und dessen Denken hat sich dann wieder auf die Präsentation niedergeschlagen. Den Künstler zu kennen war mir sehr wichtig. Das war auch in Frankfurt so gewesen, als ich wirklich dazu kam, eine Sammlung zu machen. Ich habe alle Künstler, wenn sie noch lebten und ich Werke von ihnen erworben habe, immer besucht, kennengelernt, um einfach etwas über die Werke zu erfahren. Manchmal habe ich ja die Werke gesehen und habe gesagt, die irritieren mich so sehr, die will ich haben. Aber ich musste zuerst, bevor ich die Entscheidung traf, den Künstler oder die Künstlerin kennenlernen. Erst dann habe ich die definitive Entscheidung getroffen.

DI: Es gibt die Werke und die Künstler und manchmal ist es ein sehr interessantes Werk, aber eine schwierige Person. Das war ja auch nicht immer genau gleich, das zusammen zu bringen, oder?

JCA: Das ist völlig richtig, es gibt Werke, die dich ja auch verführen.

DI: Oder gibt es auch gute Werke und langweilige Künstler?

JCA: Es gibt gute Werke, oder sie sehen gut aus, und dann lernst du den Künstler kennen. und dann findest du: Nein, da stimmt was nicht. Und dann machst du es nicht. Klar, es gibt Werke von Künstlern, wo man mit Kopfmenschen konfrontiert wird. Als ich die Ausstellung mit und von Joseph Kosuth machte, das war die erste grosse Ausstellung, bin ich mit einem reinen Kopfmenschen konfrontiert worden und da bin ich in der Tat einmal mit ihm in die Landschaft, es war Frühling...

DI: Hier oder in den USA?

JCA: In Luzern. Ich weiss nicht mehr, ob das Seelisberg war oder so. Auf jeden Fall wurde es dunkel, und es war schon früh dunkel, weil es ja noch Mai war. Aber die Tiere, die Kühe waren schon auf der Weide und hatten ihre Glocken. Wir sassen draussen, es war schönes Wetter, und der Joseph fragte plötzlich: „Jean-Christophe, where is the tape?“- „Joseph, what kind of tape?“ – „Well, with the bells“ *[DI lacht]*. Er konnte sich nicht vorstellen, dass Kühe real waren mit Glocken. Der dachte, es gäbe da irgendwie ein Tape, das da abgespielt wird. Das ist unglaublich. Aber ich habe dann dennoch für Frankfurt ein sehr wichtiges Werk von ihm erworben, nämlich aus dem Jahre 66, diese Tautologien. Die haben mich unglaublich fasziniert, und das kam dann aus seiner eigenen Sammlung, da war er grosszügig.

*[längere Pause]*

DI: Warst Du an der *Contemporanea* 73 in Rom?

JCA: Nein. Die hat Achille Bonito Oliva gemacht. Nein, aber ich war damals in Rom, als Kounellis in einem kurzen Zeitraum seine Reitpferde ausgestellt hat. Bei diesem Galeristen, der hiess, das weiss ich auch wieder nicht mehr...

DI: War das nicht Sperone?

JCA: Nein, das war nicht Sperone. Sperone war damals noch in Turin, er war noch nicht in Rom. Habe den Namen vergessen [*Galerie L'Attico*]. Es gab einfach ein Phänomen, um das mit der Innerlichkeit noch Mal [aufzugreifen]: Historisch betrachtet, als Rückblick, hatte diese Innerlichkeit keinen Erfolg, weil es nach dem Ende der historischen Avantgarden, sprich Konzeptkunst, eine Leerstelle gab, dann kam die Fotografie, langsam Video. Video war auch etwas, was sich langsam entwickelt hat. Dann kam die heftige Malerei in Deutschland und Italien. Wie gesagt, als ich Rolf Winnewisser in der Kunsthalle Basel gezeigt habe, sprach der Kritiker von damals von Schlafzimmerkunst. Erst heute, auch mit einem Werk wie jenem von Francis Alÿs, erkennt man Dinge, die in der Innerschweiz sehr viel früher passiert sind, als der heutige Kunstmarkt entsprechende Werke anbietet.

DI: Denkst du, das war wirklich sehr spezifisch für die Innerschweiz, also dass sich das wirklich sehr unterschieden hat von anderen Ländern, sagen wir in Italien oder...

JCA: Ich würde schon meinen, es war zumindest eine sehr merkwürdige Konstellation da. Die Leute kamen aus den Tälern in die Kunstgewerbeschule, mit diesen grosszügigen Lehrern. Als ich nach Basel kam, habe ich mich auch in der Kunstgewerbeschule erkundigt. Da habe ich plötzlich gemerkt, da war Disziplin angesagt. In Luzern bei Plancherel arbeiteten die Studenten, und neben sich hatten sie ein Radio und hörten Musik. Jeder sein kleines Radio. Das wäre in Basel unmöglich gewesen. Das war eine Freiheit, und da entstanden sehr merkwürdige Dinge.

DI: Da gab es aber auch eine ganz starke Verbindung zu Aarau.

JCA: Ja. Aber der Heiny Widmer vom Kunsthaus Aarau hat das gut im Auge gehabt. Er war Leiter des Kunsthauses Aarau. Und da war natürlich Heiner Kielholz und wie hiessen die anderen? Ach Gott...

DI: Es gab Kielholz, Müller...

JCA: Aus meiner Sicht gab es zwei. Das waren Kielholz und Hugo Suter.

DI: Und einen hast du ja gezeigt, der war nicht so richtig dabei, den [*Jakob*] Nielsen.

JCA: Aber Aarau hatte keine Kunstgewerbeschule und die waren natürlich wieder kurzgeschlossen mit Luzern, hatten Kontakt mit Luzern,

DI: Ja, und im Unterschied war Aarau viel weniger international und Heiny Wittmer hat die Ziegelrainkünstler eigentlich nicht gezeigt, höchstens an der Weihnachtsausstellung. Aber er hat sie weniger in seinen Ausstellungen gezeigt. Im

Unterschied zu dir. Du hast die mehr schon ins Museum geholt.

JCA: Ja. Eine Ausstellung die im Bezug auf die Innerlichkeit - wie immer man sie auch verstehen möchte - wichtig war, war die Ausstellung *Mentalität: Zeichnung*.

DI: Mir ist noch aufgefallen, als ich mir die Ausstellungen angeschaut habe, dass es eine Phase der Internationalisierung in der Kunst und auch in der Schweizer Kunst war. Aber wenn man sich die Ausstellungen anschaut, dann heisst es irgendwie *22 Schweizer, 28 Künstler aus der Schweiz, 12 junge Künstler aus der Schweiz*. Man führt also immer das Schweiz im Ausstellungstitel.

JCA: Habe ich das gemacht?

DI: Nein, du nicht.

JCA: Eben.

DI: Du nicht, aber viele andere. War das Schweizerische damals irgendwie ein Thema oder hat man das irgendwie versucht neu zu besetzen, weg von diesem konservativen Schweizertum? Oder war das vielleicht eine Nachwirkung von diesem Paul Nizon *Diskurs in der Enge*?

JCA: Der *Diskurs in der Enge* bezieht sich natürlich sehr stark überhaupt auf die Entwicklung der Schweizer Kunst im 20. Jahrhundert. Wenn man sich vorstellt, dass mit dem Ersten Weltkrieg viele Künstler, die wie Cuno Amiet alle in Paris waren, zurück mussten. Die Schweiz ist eng, Dora. Wenn ich nicht so viel gereist wäre, ich glaube, ich hätte auch irgendwie auswandern müssen. Es ist eng.

DI: Vor allem ist es klein und dadurch eng. Es ist ja nicht unbedingt eng im Sinne von beengend, nicht mehr zumindest. Die Leute sind ja jetzt, erstens, sehr mobil und dann auch sehr offen. Weil man jetzt nicht unbedingt eine wahnsinnig phantastische Nationalkultur hat, schaut man dann ja auch mehr nach aussen.

JCA: Es ist klein und dadurch wird es eng, aber es ist prioritär eng. Damit hast du völlig recht.

*[Pause]*

DI: Wie blickst du jetzt auf diese Luzerner Zeit zurück?

JCA: Es ist so, Dora, ich bin eigentlich nicht gut im Rückblick, und zwar aus dem einfachen Grund, weil mich die Gegenwart viel zu sehr interessiert. Ich bin hungrig und ich bin neugierig, und was ich mal getan habe, habe ich getan, und manchmal weiss ich auch nicht mehr, was ES *[mit starker Betonung gesprochen]* mit mir getan hat. Sowie du die Batterie auflädst, hat es mich aufgeladen, für neue Abenteuer gerüstet. Ich schreibe ja auch weiterhin über jüngere Künstler, besuche sie, habe weiterhin Studenten, besuche Ausstellungen mit denen. Ich wurde auch von einem Verleger gebeten, eine Art von Autobiographie zu schreiben, was eine Horrorvorstellung für mich wäre, denn es gibt ja auch Dinge, an die man sich nicht so gern erinnert oder an die ich mich jetzt gar nicht erinnere, die man schlicht und einfach ausgeblendet hat. Wenn man so eine Autobiographie schreibt, dann kommt

das irgendwie beim Hintertürchen wieder rein und verwirrt einen. Selbstverständlich habe ich Glück in meinem Leben gehabt. Meine Eltern haben mir geholfen, standen zu mir. Mein Professor, Szeemann, die Vorstände. Ich muss sehr dankbar sein, und das ist vielleicht rückblickend das, was mich bis heute prägt. Ein Stück Dankbarkeit den Menschen gegenüber. Selbstverständlich auch Künstlern gegenüber, die bereit waren, ein Maximum für eine Ausstellung zu leisten *[überlegt]*. Was die Folgen, die Breitenwirkung waren, hört man dann irgendwie Mal von verschiedenen Seiten, aber kann es selbst nicht verorten.

DI: In Luzern bist du ja immer noch sehr präsent. Die Leute dort blicken ja sehr gerne zurück oder erinnern sich gerne.

JCA: Das mag so sein, Dora, aber *[überlegt länger]* ich kann das nicht beurteilen, damit kann ich nicht umgehen. Ich hätte lieber gewusst, was aus der Frau geworden ist aus Phoenix, Arizona *[lachen]*. Die ist vielleicht unterdessen auch schon mehrfache Grossmutter. Und dann treffen wir uns und sie sagt: „We had a good time! We had a good fuck together.“ Wie soll ich sagen. Weshalb rede ich davon? Weil ich mich nicht in einen Resonanzraum oder die Echowellen versetzen kann. Die bin ich nicht. Das bin nicht ich. Das sind Energiefelder, die etwas bewirken oder bewirkt haben, aber das bin nicht ich. Vielleicht bin ich ein Auslöser gewesen oder die Künstler, aber ich bin immer noch meine subjektive Person.

DI: Und wie bleibt man neugierig? Oder ist man das einfach?

JCA: Wenn ich die Härchen auf deinem Arm anschau oder dir in die Augen *[lachen]*.

DI: Also durch die anderen Leute, durch die Wahrnehmung, durch die Beobachtung?

JCA: Ja. Du siehst etwas und sagst, hm. Auch das Spüren, ich möchte das spüren, diesen Härchen entgegenspüren *[lachen]*. Das ist so. Mit den Poren denken und gucken. Das habe ich mir glücklicher Weise bewahrt, und das freut mich auch.

DI: Das ist natürlich auch ein Privileg unseres Berufes, oder?

JCA: Dora, dass ist vielleicht ein, auch dein Privileg, aber wir kennen genügend Leute, die sind in unserem Berufen genügend verbürokratisiert, dass sie... Ich sage ja immer: Jeder Idiot denkt mit dem Kopf, also muss man mit dem Körper denken. Mit dem Körper zu denken ist immer noch eine Geschichte, die, was unsere Sparte angeht, noch nicht der Mainstream ist.

DI: Ist auch schwieriger zu lernen an der Uni.

JCA: Die Uni ist ein Freiraum. Das ist wie ein Student an der Akademie. Du hast einen Freiraum. Das ist anderes für Naturwissenschaftler, Mathematiker. Die werden kontinuierlich geprüft und die müssen lernen, auch in der Jurisprudenz. Lernen, lernen, lernen. Wir müssen gar nicht lernen.

DI: Das hat sich natürlich in den letzten Jahren ein bisschen geändert, weil das jetzt sehr viel verschulter wurde durch die Bologna-Reform, mit diesen BAs und MAs. Das war natürlich auch noch anders, als ich noch studierte. Jetzt haben sie viel mehr

Prüfungen. Es ist jetzt nicht ganz so wie in den Naturwissenschaften, aber es hat sich, leider auch auf Druck der Wirtschaft oder durch gewisse andere Einflüsse verschlechtert, muss man sagen.

JCA: Ich kann nur sagen, zu meinen Zeiten auf jeden Fall, waren diese fünf Jahre an der Uni -wir konnten ja noch direkt Dissertation machen ohne das Liz - eine Zeit, wo ich eben wie auch die Künstler, den Weg zu mir selber gefunden haben. Wie es das Militär auch für mich war, ein Stück den Weg zu sich selber. Vielleicht auch weil ich, ich weiss nicht, wie das bei dir in deiner Kindheit und Jugend war, doch sehr behütet aufgewachsen bin, sehr behütet.

*[kurze private Unterhaltung]*

JCA: Also, sagen wir mal, ich bin sehr behütet aufgewachsen. Als ich Abitur gemacht habe, war ich letztlich doch immer noch nass hinter den Ohren.

DI: Das war natürlich auch eine andere Zeit, oder? Und bildungsbürgerlich...

JCA: Ja.

DI: Dann kamen die 60er, oder?

JCA: Ich bewundere manchmal Leute, die aus den schwersten familiären Bedingungen grossartige Dinge machen. Ich beneide sie auch um diese Fähigkeit, denn hätte ich nicht ein wohl behütetes zu Hause gehabt, weiss ich gar nicht, was aus mir geworden wäre. Ich weiss es nicht.

DI: Das weiss man natürlich nie.

JCA: Insofern ist dieses Wort der Dankbarkeit, das ich vorhin gesagt habe, auch wirklich an meine Eltern gerichtet. Irgendwie habe ich bisher auch einfach Glück gehabt.

DI: Sie haben dir Sicherheit gegeben und Unterstützung?

JCA: Ja, Sicherheit gegeben, manchmal mutig zu sein oder die Notwendigkeit umzusetzen. Wer hat damals Mapplethorpe, Larry Clark in Museen gezeigt und diesen anderen Künstler? Oder 1979 habe ich zum ersten Mal alle Knabenakte von [Otto] Meyer-Amden, Elisar von Kupffer und [Wilhelm von] Gloeden. Die Leute haben gedacht, ich spinne. Oder der Psychiater Morgenthaler kam zu mir ins Büro und hat gesagt: „Du feierst etwas zu spät dein Coming-out“ *[DI lacht]*. Das hat mir auch [Michel] Foucault gesagt.

DI: Den hattest du für einen Text angefragt, oder?

JCA: Genau. Doch das ist ja nicht das Problem, sondern das Problem ist diese merkwürdige Geschichte, dieser Shift von einer metaphysischen Erotik in die Sexualität. Wenn du auf den Friedhof von Genua gehst, siehst du unglaublich erotische Skulpturen, aber das ist eine metaphysische Erotik. Erst mit [Sigmund] Freud und der Sexualisierung sind diese Dinge für uns heute zuerst einmal Sexualität. Elisar von Kupffer, zum Beispiel, schwuler geht es nicht mehr. Aber da

haben die Bundesräte ins Buch geschrieben: Ach, diese Erhellung, die ich da erlebt habe! Das ist das Merkwürdige. Das ist wie diese relativ kurze Phase des Androgynen, von der wir vorhin gesprochen haben. Der Morgenthaler war ausser sich, als ich gesagt habe, das hat mit meinem Coming-out überhaupt nichts zu tun, das brauche ich nicht. Er glaubte mir das nicht. Und als ich ihm das erklärt habe, da hat er das, glaube ich, gar nicht kapiert.

DI: Also dass das nicht mit deiner persönlichen Befindlichkeit zu tun hat?

JCA: Mit Neugier natürlich. Das Navigieren zwischen den Geschlechtern habe ich schon auch erlebt, auch körperlich, und möchte es nie missen. Ich war sehr jung und fand das auch wirklich eine Bereicherung. Aber man kriegt dann ganz schnell diesen Stempel aufgesetzt und hätte ich nicht diese Sicherheit gehabt, die mir mit auf den Weg gegeben wurde, hätte ich vielleicht diese Dinge gar nicht gewagt. Aber jetzt kommen wir natürlich sehr ins Psychologische hinein.

DI: Ja, dann stellen wir lieber das Gerät ab *[lacht]*.

*[Gerät wird abgestellt, dann wieder an]*

JCA: Wir waren schon ein bisschen betrunken, mit Rudi Fuchs und Konrad Fischer, und sie fragten mich tatsächlich, ich vergesse die Frage nicht: Wo verorten wir dich eigentlich? Auf welcher Seite stehst du? Ich habe herausgefunden, dass man entweder für den amerikanischen Formalismus oder für Inhalte ist. Ich sah mich eigentlich irgendwie nirgends oder besser, positiv gesagt: für mich war es kein Problem überall zu sein. Also mit Anselmo oder Boetti oder mit Filliou oder mit Beuys oder weiss ich was, Paul Thek. Oder mit der Malerei, mit Antonio Calderara. Überall wo ich etwas spürte, was in mir eine Resonanz bewirkte.

DI: Und du hast geschrieben Intensität und Qualität.

JCA: Authentizität. Aber ich glaube, dass geht bei Menschen auch so. Wenn du einen Mann kennenlernst, den findest du nett, aber da spürst du etwas, ich sage jetzt "Du" in Anführungszeichen, und du sagst: eigentlich wäre das der Mann meines Lebens, weil er mir eine Sicherheit gibt. Und die Sicherheit oder die Kontinuität steht stärker im Vordergrund als die Intensität und die Authentizität. Es gibt auch Sammler, die sagen: Dieses Werk hat sich in einer Weise entwickelt, wo allein die Form der Entwicklung mir eine Garantie ist und nicht das Einzelne im Werk. Ich denke genau im Gegenteil.

DI: Interessiert dich politische Kunst? Oder ist Kunst für dich quasi immer schon politisch?

JCA: Das ist ein ganz heikles Thema, weil ich denke, dass jedes Werk, auch Pablo Neruda - ein grosser Dichter - politisch ist. Gewisse Zeichnungen von Kathrin sind Poesie, aber können politisch gelesen werden. Ich denke, das Wort politisch sollte so nicht genannt werden, weil jedes Kunstwerk das ist. Das Politische ist eigentlich das, was dich transformiert durch den Gehalt eines Werkes. Dich auf andere Ideen bringen, macht, dass du die Welt anders siehst. Ich glaube, dass das letztlich die politische Dimension ausmacht. Wenn ich dieses Bild hier sehe *[zeigt auf ein Bild an der Wand]*, dann interessiert mich doch der Vogel nicht, sondern dann interessiert

mich, wie das gemalt ist. Dann interessiert mich, welche Hingabe dem Bild zugrunde liegt, wie es gemalt wurde. Im besten Fall trage ich das Bild in mir, es beschäftigt mich, es verwandelt oder transformiert mein Denken. Macht, dass ich gewisse Dinge anders sehe. Für mich beinhaltet das in hohem Masse ein politisches Denken, weil es in der Politik so viel Arschlöcher gibt, dass ich mich mit denen gar nicht auseinandersetzen will, sondern mit Dingen, die so schwer zu ändern sind und wo wir immer sagen, in einer Legislaturperiode von vier Jahren soll bitte Barack Obama die Welt besser machen. Das ist lächerlich. [...] Das republikanische Denken ist mir absolut fremd, heute mehr denn je, eigentlich möchte ich, dass die verschwinden. Aber das ist nicht die politische Dimension der Kunst. Die politische Dimension der Kunst ist, dass ich dieses Büchlein so anschau oder so und damit ich die Probleme erkenne. Und durch die Erkennung der Probleme das Handeln bewirke, das ist die politische Dimension der Kunst, nicht die Inhalte. Eine Kunst, die politische Inhalte darstellt, interessiert mich eigentlich fast nicht, könnte mich zumindest nicht erinnern. Es gab so eine Zeit in Deutschland mit Wolf Vostell und solchen Dingen, ich fand das immer furchtbar. Jedoch hat er zwei Bücher gemacht, die interessant sind, über Fluxus und Happening...

DI: Aber es gibt natürlich auch schon interessante, quasi explizit politische Künstler, wie zum Beispiel Hans Haacke der Besitzverhältnisse, analytische und gesellschaftliche Verhältnisse [zum Thema hat]. Es geht dann ja nicht nur um die Darstellung eines Inhaltes sondern je nach dem auch...

JCA: Hans Haacke ist ein gutes Beispiel. Diese frühe Arbeit, die er für das Guggenheim gemacht hat, die dann abgelehnt wurde. Das ist in der Tat eine ganz, ganz hervorragende Arbeit. Da hast du recht. Hans Haacke hat aber auch langweilig Dinge, manchmal auch furchtbar, furchtbar. Die Arbeiten über Peter Ludwig und so. Aber es gibt von ihm wirklich scharfe Arbeiten. Fällt dir sonst noch jemand ein.

DI: Es gibt natürlich in der jüngeren Generation einige.

JCA: [Thomas] Hirschhorn?

DI: Ja.

JCA: Es gibt von ihm diese Arbeit an einer von Harry Szeemann gemachten Biennale mit dem riesigen Flughafen. Das ist ein bisschen wie Haacke. Drumherum ist die grösste Armut, aber jeder Flughafen verlangt einen ganz bestimmten Standard, der sowohl in New York, in England, in London, in Paris oder in Kinshasa realisiert werden muss unabhängig von dem, was da sonst passiert. Das fand ich sehr stark. Es gibt andere Arbeiten, die mich weniger interessieren.

DI: Manche sind halt nicht sehr präzise, sondern sehr plakativ.

JCA: Stimmt. Das Plakative ist auch etwas, was mich nicht reizt. Manchmal muss es ja sein. Arbeiten können auch eine poetische Wucht haben, die sich im Plakativen äussern. Aber so Künstlerinnen wie Taryn Simon, das finde ich ganz furchtbar.

DI: Du meinst diese Fotografien von den...

JCA:...von speziellen Orten. Jetzt hat sie in Berlin eine Ausstellung.

DI: Die habe ich nicht gesehen. Ich habe nur eine in Genf gesehen.

JCA: Das finde ich furchtbar langweilig. Weil es so gehypte New Yorker Kunst ist, mit der man für eine Zeit lang, wie man das in New York sagt, „*talk of the town*“ ist, und dann ist es vorbei. Dann ist sie noch bei Gagosian [*Gallery*] und dann wird halt nochmals drauf getopt, also das ist...*forget it!* Aber gut, ich meine, es gab doch einen Maler, der tot ist...

DI: Ja, es gibt viele Maler, die tot sind [*lacht*].

JCA: Der auf diese Leinwände diese politischen Szenen gemalt hat. Diese Leinwände waren auch nicht gerahmt. Figürliche Kunst [*überlegt*]. Ich fand das nie gut, er war aber ein ganz berühmter Mann.

DI: Welche Nationalität?

JCA: Amerikaner. Grosse Leinwände und nicht auf Keilrahmen aufgezogen [*überlegt*]. Szenen von unterdrückten Menschen oder geknebelten. Aber ich weiss den Namen nicht mehr. Hat mich immer gelangweilt.

DI: Ich glaube, ich weiss, wen du meinst. Der war auch mal auf einer Biennale, glaube ich.

JCA: Zum Beispiel hat Louise Bourgeois politische Kunst gemacht. Diese Frauenbilder. Wenn man sich vor Augen führt, wie mit Frauen weltweit umgegangen wird, vor allem in muslimischen Gegenden...

DI: Und in ganz Afrika.

JCA: Und in Afrika.

DI: In Indien.

JCA: Ja. Früher hat man die Mädchen nach der Geburt getötet und heute durch die pränatale Erkennung.

DI: Schon vorher.

JCA: Jetzt tötet man sie im Bauch, also den Abort. Und das [Bourgeois Bilder], glaube ich, ist Poesie, die die Politik eben nicht ausschliesst. Und diese Frauenbilder, Frauenfiguren oder was auch immer sie gemacht hat, ist mir schon an die Nieren gegangen.

DI: Hast du die Ausstellung in der Fondation Beyeler schon gesehen?

JCA: Nein, was ist das für eine Ausstellung?

DI: Louise Bourgeois.

JCA: Ah ja?



DI: Ja, seit September. Ich habe sie auch noch nicht gesehen.

JCA: Da muss ich mal hin. Ich habe auch mal einen Text für sie geschrieben für eine Ausstellung in Luxemburg und zwar habe ich ein unglaubliches Zitat gefunden. Kennst du Roberto Bolaño?

DI: Ja.

JCA: Ich habe fast alles von ihm gelesen, jetzt habe ich das neuste im Gepäck. Da gibt es eine Stelle, wo er schreibt, wie in einer Bar in Mexico ein Mädchen behauptet, jeden Typen innerhalb von einer Minute zum Spritzen zu bringen. Dann kommt einer, holt seinen Schwanz heraus, so eine 30 Zentimeter Keule, und dann sagt er ihr: Lutsch mich mal! Sie lacht und sagt: Ja, du wirst staunen. Dann staunt sie nicht mehr, weil er ihr den Schwanz in die Kehle schiebt und sie erstickt fast. Bolaño beschreibt das. Ich las das, ich erinnere mich, als ich meine Mutter noch besuchte. Wir waren zwei vier Tage am Schwarzsee. Meine Mutter starb mit 91, mein Vater mit 95, das heisst, sie war vielleicht 88 oder 87 Jahre alt. Ich lese das Buch abends im Hotel und muss eben für Louise Bourgeois den Text schreiben und habe die Bilder vor mir, wie eine Frau wirklich so ein Ding reingestossen [*energisch ausgesprochen*] wird und da verwende ich dieses Zitat. Ich denke, dass Louise Bourgeois diese politische Dimension unglaublich eingebaut hat in die Kunst.

DI: Ja, auf eine, wie du sagst, ziemlich subtile oder poetische, aber trotzdem grausame Art. Denn in Mexiko, was du erwähntest, oder andere Orte, da gibt es ja eine Brutalität im Alltäglichen, die bei uns unvorstellbar ist.

JCA: Ja. Dora, was noch vielleicht überhaupt mein Bestreben darstellt, ist die Nachhaltigkeit. Ich will nicht eine Kunst, die in drei Jahren abgeschrieben wird. Ich lebe jetzt nicht mehr so lange, ich bin jetzt 72 Jahre alt, und Gott sei mir gnädig, dass ich nicht neunzig werde, eine Horrorvorstellung. Aber ich will eine Kunst, wenn ich die Sammlung beim Museum mache, bei der ich ohne Arroganz darum bitten kann, dass dieses Werk auch in fünfzig Jahren noch eine Regenerierungsfähigkeit besitzt. Deshalb stellt die Poesie für mich das Zeitlose dar, auch in einem schriftstellerischen Werk. Bolaño ist ein absoluter Meister darin. Die Verkörperung des Zeitlosen. Wenn das in der Kunst gelingt, dann ist die Poesie eben ein Resonanzraum, der ganz verschiedene Bereiche enthält und jede Wahrnehmung eines Betrachters jeweils an verschiedenen Bereiche andocken kann.

DI: Also sie ist das, was das Interesse dann eigentlich weckt, losgelöst vom Inhalt und vom tagesaktuellen Inhalt?

JCA: Ja, das stimmt.

DI: Ok, schauen wir wegen den Zügen [*lacht*].