

Kontaktsummary

Interviewer: Gabriel Flückiger

Interviewpartner: Christoph Lichtin

Datum: Mittwoch, 27. September 2017

Zeit: 9:30-11:00 Uhr

Dauer: 90 Minuten

Ort: Büro Historisches Museum, Luzern

Christoph Lichtin (geboren 1963), Kunsthistoriker und Kurator, war von 2004–2013 Sammlungskonservator am Kunstmuseum Luzern, 2013–2019 Direktor des Historischen Museums Luzern.

Kontext Solothurn

Lichtin führt aus, dass er am Anfang seiner Tätigkeiten im Kunstraum Konsumbäckerei, keine grosse Ahnung vom Kunstbetrieb gehabt hätte. Ursprüngliche Motivation war, dass in Solothurn etwas laufen sollte, bis auf Biel und Aarau hatte es etwas gegeben. Solothurn war enorm überschaubar. Der Künstler*innen-Treff schlechthin war das Kreuz. Der Standort Solothurn hatte aber keine besondere Qualität im Sinne eines Regionalismus, den es zu befördern galt. Man habe einfach den Ort öffnen und Austausch ermöglichen wollen, aber keine besondere ›Message‹ gehabt. Die Schweizer Kunstszene beschreibt Lichtin als im Grunde regional, verankert in den jeweiligen Orten (Aargauer, Basler Szene, etc.).

Organisation

Das Team der Konsumbäckerei bestand anfänglich aus ihm, der Künstlerin Raffaella Chiara sowie Christian Müller, der Museumstechniker war und schon etwas älter. Er kannte ihn aus der Szene, da dieser eine wichtige Figur gewesen sei. Über Müller sei Jürg Thommen hinzu gekommen, der auch etwas älter gewesen sei. Beide charakterisierte Lichtin als durchaus auch anstrengend, so wollten sie z.B. nicht einsehen, dass auch sie die Räume hüten müssten, sondern sie wollten nur bei der Planung und beim Aufbau mitwirken. Die Geschäftsführung lief klar über Lichtin, er hatte alle Fäden in der Hand. Organisatorisch haben sie sich entsprechend nicht nach neuen oder innovativen Modellen umgesehen, sie seien diesbezüglich auch nicht basisdemokratisch oder genossenschaftlich organisiert gewesen. Bezüglich der inhaltlichen Entscheidungen dagegen schon. Man müsse sich aber den

organisatorischen Aufwand nicht hochtourig vorstellen, da hätten wenige Besprechungen genügt, obwohl man damals ohne Mail und nur per Post, Fax oder Telefon kommunizierte.

Kuratorische Entscheidungen

Inhaltlich wurde jeweils ganz klar eine kollektive Einigkeit gesucht und man habe auch Auseinandersetzungen gehabt, auch wenn durch die organisatorische Leitung von Lichtin eine gewisse Hierarchie bestand. Der Umstand, dass Lichtin viel für das Projekt arbeitete, hatte zur Folge, dass seinen Vorschlägen jeweils wenig Widerstand entgegen gebracht wurde. Doch man diskutierte aus, diskutierte, was passt, etc..¹ Als es nach drei Jahren zum Rücktritt von Müller kam, erneuerte sich das Projektteam, wobei der Einbezug von Leuten aus anderen Szene wichtig wurde (Hannah Külling, Biel oder Herbert Dechant). Diese sollten für neue Impulse sorgen. Die Journalistin Eva Buhrfeind beschreibt den personellen Umgestaltungsprozess zeitnah dergleichen, dass die restlichen Teammitglieder das Gefühl gehabt hätten, dass sie »erstarren«, weshalb sie neue Personen beigezogen haben: »Kunst also aus dem Team heraus, das verschiedene An- und Einsichten zusammenführt und über die stete Auseinandersetzung den Ausstellungsweg entscheidend bestimmen soll«.² Lichtin betont mehrmals, dass er der einzige Nicht-Künstler gewesen sei, denn die anderen, vor allem die spätere Truppe, bestand aus Künstler*innen, die teilweise auch in der Konsumbäckerei ausgestellt haben, ehe sie zum Team gestossen sind.

Grundsätzliches Ziel ihrer gemeinsamen Praxis war es, interessante Positionen nach Solothurn zu bringen, sprich einerseits Positionen zu zeigen, die nicht vor Ort sind, oder aber Lokales, das überraschend oder unsichtbar war (»das Besondere herauszaubern«).

Eine Position wie René Zäch entsprach einem »singuläres Phänomen«, da dieser schon weitem bekannt gewesen sei und auch im Kunstmuseum Solothurn Ausstellungen hatte. Es stellte insofern einen bewussten Bruch dar, da geklärt werden sollte, dass es sich nicht um einen Generationenprojekt handle, sondern dass auch etablierte, ältere Positionen Teil des Ganzen wären. Entscheidend war es aber für sie, dass sie eine Relevanz im Schaffen sahen; »etwas, das ihnen nahe war« und entsprechend ihren eigenen Wertvorstellungen und ihre Ästhetik erfüllte. Konkret waren dies im Besonderen raumbezogene Arbeiten. Hier greife auch die Formel, dass es Arbeiten sind, die sonst nirgends realisiert werden könnten. Die Ästhetik wurde entsprechend als ein Freiraum-Denken verstanden. Dies, obwohl es damals

¹ Eine künstlerische Position konnte Lichtin jeweils nie durchbringen: Andreas Dobler, ein Kunstschafter, der sehr polarisierte. Dieser wurde, durch eine andere Person vorgeschlagen, erst in der Gastausstellung im Künstlerhaus Bethanien in Berlin gezeigt.

² Eva Buhrfeind, »Noch mehr Kontroverse. ›Kunst & Kiosk‹ setzt neue Ziele«, in: *Solothurner Zeitung*, 17.08.1996, o.S.

weniger klare Felder und Zuschreibungen im Vergleich mit heute gab, wo Galerien viel profitorientierter sind und weniger experimentell arbeiten, und auch im Museum fast nie, »einfach nur gemacht« werden könne, sondern Kriterien wie etwa »retrospektiv« oder »repräsentativ« erfüllt werden müssen.

Der Off-Bereich war entsprechend auch eine neue Form, vergleichbar mit den Kunsthallen in den 1970er Jahren, die mittlerweile zur Konvention geworden seien.

Für die Konsumbäckerei war es wichtig, dass ihr Programm unberechenbar blieb, man wirklich etwas probiere und es immer so gemeint war, wie es gemacht war. Kein spekulatives Handeln, bei welchem man einfach einen guten Namen einbeziehen und ein allenfalls karriereorientiertes Ziel erreichen wollte. Die Tätigkeiten standen klar im Dienst der Künstler*innen und der Organisator*innen, man wollte schauen, was passiert, etwas erleben und klar die Kunst ins Zentrum stellen.

Es ging ihnen weniger um eine Form der Organisation, sondern eine Form der Rezeption: Um die Erfahrung, das Miterleben und darum zu wissen, dass man eine bestimmte Rolle hat. Dass sie das eigene Machen aber ständig reflektierten, war in gewissem Sinn der künstlerische Anspruch des Projekts, so wie auch das Machen von Ausstellung als eigene Arbeit, die sich weiterentwickeln sollte, verstanden wurde. Doch hatten sie dies nie so explizit bezeichnet (die Idee vom Künstler-als-Kurator sei ihnen hingegen schon bekannt gewesen). Lichtin geht gar so weit und unterscheidet das Ausstellungen machen nicht von anderen Bereichen, wie etwa das Tun in einem Gartenbau-Amt, weil auch dort Vision und Kreativität gefragt seien. In gewissem Sinne sei er heute als Direktor des Historischen Museums kreativer als in der Konsumbäckerei. Er kümmere sich um den inhaltlich-kuratorischen Bereich und das Begleitprogramm in einer Weise, dass es nicht ein »müffliges Museum« würde, was enorm viel Kreativität verlange.

Hinsichtlich der These des Abschöpfens der Selbstorganisation von der Institution meint Lichtin, dass dies teilweise biographische Eckpunkte seien und ein neues Programm schlicht auch zur Person gehören (z. B. Daniel Baumann in der Kunsthalle Zürich), doch klar gebe es auch Fälle, bei welchen die Institutionen Ideen klauen: Bei *Freien Sicht aufs Mittelmeer* wollte das Kunsthhaus Zürich den Anspruch vertreten, dass sie nahe bei der Produktion und der Szene seien, was aber nicht wirklich so gewesen war. »Kunst frisst aber eh alles.« Und gewisse Dinge gehören mit der Zeit einfach zum Kanon, es sei schwierig zu sagen, wie das Verhältnis ist. Zeitweise löse sich alles auf und Modelle werden übernommen, damit sich andere damit profilieren können.

Kunstförderung

Off-spaces seien heute auch so erfolgreich, weil sie ein einfaches, günstiges Feld der Kulturförderung darstellen. Die Förderer*innen würden sich entsprechend auch cooler inszenieren, als wenn sie ausschliesslich ins Museum investieren würden. Es sei auch ein Zeichen im Stil von: Schaut her, wir fördern und tun was und zwar dort, wo unsere Förderung etwas bewirkt.

*Auswahl der Künstler*innen*

Die Auswahl der Kunstschaffenden entstand immer sehr intuitiv, vielmals lief Lichtin durch das Eidgenössische (Ausstellung vom Eidgenössischen Preis für freie Kunst, heute Swiss Art Awards) oder die Jahresausstellungen und wählte das aus, was ihm gefällt, oftmals genau die Personen, die keine Preise erhielten. Bei Ernesto Sartori sei es spannend gewesen, die Frage zu stellen, was überhaupt Kunst sei und wie eine Arbeitsweise, die »total weg sei« vom Publikum aufgenommen würde – ein Ausloten der Ränder. Seine naive Malerei wurde mit einer, den Kunstbetrieb kommentierenden Arbeit von Bieffer/Zgraggen ergänzt. Bei der Gegenüberstellung haben sie sich schon auch als Kurator*innen profilieren wollen. Ironischer Blick und ein naiver Blick auf die Szene. Sartori sei erstaunlich gut angekommen.

Publikum

Das Publikum setzte sich vor allem aus jüngeren Personen zusammen, im Gegensatz zum Museum hatten sie keine Senioren gehabt, ausser ein, zwei Freaks, die ohnehin alles anschauen gingen. Es kamen auch Leute der etablierten Szene/Institutionen: Kürzlich habe er den Galeristen Mark Müller gesehen, welcher sich sehr wohlwollend ans Projekt erinnert.

Experimentelle Rezeption

Da den Räumen oftmals eine experimentelle Kunstproduktion zugeschrieben wird, fragte ich nach, ob es sich auch um eine experimentelle Rezeption handle, worauf Lichtin, die Antwort gab, dass die Konsumbäckerei im Grunde wie eine Falle oder ein metaphorisches Gefängnis war. Es sei ein spezieller Ort gewesen, wo man nicht zuerst von aussen reinschauen und urteilen kann, ob es einem gefällt und man deshalb reingehen möchte. Einerseits war der Ort etwas ablegen, man musste vier Stockwerke hoch und andererseits konnte man sich nicht entziehen, weil es kaum Besucher*innen gab, die nicht ein Gespräch mit den Betreiber*innen hatte. Die Spezifik des Ortes hatte also eine entsprechende Wichtigkeit.

Metapher des Tisches

Bei der Ausstellung von Jürg Hugentobler war Lichtins erste Idee, dass der Raum einen grossen Tisch benötige. Dies, damit man Sitzungen mit vielen Leuten machen konnte, aber auch um genügend Distanz zu schaffen, um etwas in Ruhe anzuschauen. Der Tisch sei die künstlerische Form des Zusammenseins gewesen, ein Zentrum für ein multifunktionales Handeln und als Angebot irgendetwas zu diskutieren oder Kaffee zu trinken. Dies auch im Gegensatz zur Theke, die eher repräsentativ zur Begrüssung diene, aber nicht wirklich Kommunikation ermögliche.

Heutige Kunst / Kunsträume

Das Theater sei nach Lichtin heute als aktuellste Kunstform zu verstehen, denn sehr viel wichtige Aussagen zur Gesellschaft würden dort gestellt, auch dem Bedürfnis nach Authentizität und das direkte Erlebnis mit den Leuten wird dort begegnet. Heutige Off-Spaces seien für ihn mittlerweile wie Bonsai-Kunsthallen, es gebe im Grund fast keine Unterschiede mehr in deren Erscheinung, ausser der Budgets und Besucher*innenzahlen. Lichtin sieht heute auch wenig Erneuerung im Kunstbetrieb, weder in Kunsthallen, noch in Museen, alle seien sehr umtrieblich, aber es bewege sich nichts. Er zitiert einen Bauern, den er neulich antraf und der berichtete, dass seine Schafe, angetrieben und initiiert von einem einzigen, alle um den gleichen Schuppen liefen, im Kreis. Keiner breche aus, weil alle das machen, was die anderen machen. Es gebe keine Bewegung, die andere Formen reinbringe, wo Dinge durchgespielt würden und herausgefunden wird, was nicht funktioniert. Grundsätzlich: Wenig gute Kunst, wenig gute Kurator*innen.

Vernetzung Off-Szene

Die Frage nach dem Netzwerk und einer festen Off-Struktur beantwortete Lichtin, damit, dass sie als Konsumbäckerei eine stabile Struktur gar nicht erst gesucht hätten. Für sie sei das offene Ende sehr wichtig gewesen (»machen wir noch eine Saison? Oder nicht?«).

Verschiedene Anstrengungen zur Vernetzung wurden etwa von attitudes, vom Kombirama, dem Kunstraum Aarau oder von den Kiosk-Leuten in Bern angestossen. Doch für ihn sei alles eher eine kollegiale Neugierde gewesen und er dachte nicht, dass man unbedingt etwas miteinander machen müsse.

Diese Kurzlebigkeit sei weniger der Kulturförderung geschuldet, denn es seien einfach auch biographische Verläufe und Formen, die sich schlicht todlaufen würden. Beeindruckend seien aber jene »Dinosaurier«, wie der o. T. Raum für aktuelle Kunst in Luzern, bei welchem die

Betreiber*innen ihre Biographien so organisiert hatten, dass sie sonst wie Laufbahnen einschlagen konnten und nicht auf den Erfolg des Raumes angewiesen waren.

Motivation im Off

Dass man Projekte aber so lange durchziehe, habe sicherlich auch mit gewissen Lebensentscheidungen zu tun, dass man sich etwas erarbeitet habe und damit eine gewisse Selbstverwirklichung effektiv würde.

Grundsätzlich sei das Betreiben eines Raumes aber auch mit viel tollen Tätigkeiten verbunden. Man habe immer wieder mit neuen Leuten zu tun, könne Räume gestalten. Dies sei auch eine tolle Form der freiwilligen Arbeit, welche der (kulturellen) Gemeinschaft viel bringe. Radikales Beispiel dafür sei ein Luzerner Sammler, der die Galerie F5 betreibe. Dieser sei zwar im Besitz einer High-End-Sammlung, doch hatte er ein Ladenlokal, das sich kommerziell nicht vermieten lässt, worauf er beschloss, dass es ein sehr zugänglicher Ausstellungsort sein sollte. Er koordiniert nur die verschiedenen Anfragen, gibt den Schlüssel ab und die (teilweise sehr unbekannt, regionalen Künstler*innen) würden alles selber machen. Die Leute seien sehr dankbar und dies sei auch eine Form von Mäzenatentum, das in einem kulturellen Feld, das nicht High-End sei, viel bewirke.

Für die Motivation des Betriebens eines Raumes kommen daneben auch noch soziale Faktoren wie der der Anerkennung hinzu. Der Sammler sei jeweils für den Abend der Star, in der Szene erlange man so einen gewissen Status.

Rückblick

Obwohl in ihrem Fall die Aufmerksamkeit nicht von Anfang an gegeben gewesen sei und sie z. B. nicht sofort Berichterstattungen in den Medien hatten und entsprechend dafür kämpften, erinnerte sich Lichtin an ihr Tun nicht unter strategischen Gesichtspunkten oder darunter, dass sie möglichst schnell bekannt werden wollten. Diese Motivation habe er bei den wenigsten Leuten in seinem Umfeld wahrgenommen, er sei auch eher zufällig in dieses Feld gestartet, habe Freude an Kreativität gehabt, machte zuerst selber Kunst, um dann mit der Zeit seine Rolle zu finden. Heute sei das schon anders, dass sich Leute ganz am Anfang mit einem grossen Schaffensmoment ein Handlungsfeld erarbeiten und dann bewusst entscheiden, in welche Richtung sie gehen wollen.

Im Rückblick sei die Zeit für ihn, aber auch für die Mitstreiterin Chiara eine sehr prägende Erfahrung im Leben gewesen, ein wichtiger Erfahrungsschatz, etwa bezüglich Leuten, die man wieder treffe oder Reflexionen, auf die man sich beziehen könne.

Archivierung

Zu Beginn der Tätigkeiten habe er das Material primär aus nostalgischen Gründen dokumentiert (»braucht man vielleicht noch«), doch insbesondere während dem später angefangenen Studium der Kunstgeschichte habe er dann gemerkt, dass es wichtiges Material sei, dass punktuell wichtige Ereignisse, wenn auch nur für einen kleinen Teil der Kunstgeschichsschreibung festgehalten worden seien, z. B. die erste Einzelausstellung von Boris Rebetez oder Markus Müller. Die Ausstellungsaktivitäten seien entsprechend nicht »irgendein Happening« gewesen, sondern Teil vom Kanon dieses sehr kleinen Bereiches der Kunstgeschichte. Für den Fall von Costa Vece galt das Gleiche: dass dieser, der damals der »Shooting-Star« der Kunstszene war, einen Teil einer grösseren, an mehreren Orten aufgebaute Installation in Solothurn realisierte, sei nicht zu übergehen. Und dann tauchten auch ganz praktische Überlegungen auf: was, wenn jemand kommt, weil er keine Fotos mehr hat von seinen Arbeiten und dann auf die dokumentierende Tätigkeit der Konsumbäckerei zurückgreifen kann.

Aufarbeitung

Abschliessend meinte Lichtin, dass die ganze Aufarbeitung und das Fragenstellen aus der Forschungsperspektive ein Bewusstwerdungsprozess für ihn gewesen sei – dass er gewisse Dinge erst so und im Rahmen seiner gegebenen Antworten erstmals formulierte. Daneben merke er, nicht ohne Ironie, dass er älter werde und so realisiere, dass er Teil der Geschichte geworden sei.