

Interview mit Luigi Kurmann (LK)

Das Interview fand am 30. September 2011 im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich statt. Die Fragen stellte Dora Imhof (DI).
Transkription: Filine Wagner.

Luigi Kurmann, geboren 1951, Galerist, Assistent von Jean-Christophe Ammann in Luzern und Basel.

Dora Imhof: Du warst von 1974 bis Ende 1977 Assistent von Jean-Christophe Ammann in Luzern. Dann warst du auch bei ihm in Basel. Was hast du davor gemacht? Was war deine Ausbildung?

Luigi Kurmann: Ich bin Primarlehrer von der Ausbildung her und habe 1972 abgeschlossen. Nachher habe ich in Zürich Kunstgeschichte für ein Jahr angefangen und dann auf Germanistik gewechselt.

DI: Wo hast du die Ausbildung zum Primarlehrer gemacht?

LK: In Hitzkirch im kantonalen Lehrerseminar, also im Internat.

DI: Wo bist du denn geboren?

LK: In Römerswil im Seetal, ganz in der Nähe davon. Aber aufgewachsen bin ich vor allem in Buchs, heute gehört das zu Dagmersellen.

DI: Also Kanton Luzern?

LK: Ja. Ursprünglich kommt die Familie aus dem Luzerner Hinterland, Willisau.

DI: 1973 hast du dann in Zürich angefangen?

LK: Im Herbst 1972, ja. Das Problem war aber, dass die Kunstgeschichte damals mir eigentlich nicht so besonders interessant erschien und zwar deswegen, weil mir der Ansatz nicht zugänglich war. Ich habe mich dann bemüht, zum akademischen Berufsberater zu gehen, der übrigens der Vater vom Beat Wyss war [*lachen*], und mit ihm bin ich dann soweit zum Schluss gekommen, dass für mich die Germanistik interessanter wäre. Auf der anderen Seite war natürlich das auch dann wirklich der Bereich, den man als den damals fortschrittlichsten bezeichnen kann.

DI: Du hast dich aber schon sehr für Kunst interessiert?

LK: Ja, das ist auch so eine Geschichte. Wir hatten zu Hause den *Beobachter* abonniert, und ich weiss nicht, ob du das weisst, aber früher war immer vorne auf dem Umschlag ein Kunstwerk abgebildet. Das hat mich eigentlich immer interessiert und ich habe die dann auch teilweise sogar nachgezeichnet [*lacht*].

DI: Ich glaube, der Franz Zelger hat auch im *Beobachter* geschrieben.

LK: Ja, das kann sein. Vorne war ein Bild und hinten war eine Beschreibung zum Bild. Das war mein erster Kontakt mit Kunst. Ich bin auch immer überall in die Museen gegangen seit ich vielleicht 17 Jahre alt war. Nicht nur Kunstmuseen, sondern ich habe mich generell einfach für den kulturellen Bereich interessiert. Im *Beobachter* waren dann auch Bilder, zum Beispiel vom Kunstmuseum Luzern, dann bin ich da mal mit dem Fahrrad hingefahren. Der zweite wichtige Punkt war eigentlich während der Ausbildung zum Primarlehrer. Da gab es einmal im Jahr eine Art Konzentrationswoche: Eine Woche, in der man sich nur mit einem Thema beschäftigt hat, und als das eine Jahr Kreativität das Thema war, da hatte ich die Idee, dass man, statt immer Ausstellungen zu besuchen, vielleicht mit Künstlern in Kontakt treten könnte. Ich bin dann in die Zentralbibliothek Luzern gegangen und habe mal geguckt, was es da von Leuten aus der Region gibt, und habe eine Dokumentation über eine Ausstellung gefunden in Sarnen. Da gab es diesen Landenberg oder wie das hiess, ich weiss es nicht mehr genau wie. Davon waren Publikationen in der Bibliothek und den ersten Künstler, den ich gefunden habe, habe ich angerufen. Das war Martin Disler. Und Martin Disler war ganz begeistert davon und hat gesagt, er käme vorbei, das interessiere ihn. Dann kam er am nächsten Mittwochnachmittag ins Seminar, und wir haben darüber gesprochen. Ich hatte auch schon ein paar von meinen Mitschülern eingeladen. Mit ihm haben wir dann die Idee entwickelt, was in dieser einen Woche gemacht werden sollte. Immer zwei gingen dann zu einem Künstler, waren da einfach drei oder vier Tage, und danach haben wir diese Resultate in einer Ausstellung gezeigt. Wir haben Pinnwände aufgestellt und die ganzen Sachen da drauf gepinnt. Das war meine erste Ausstellung, die ich gemacht habe.

DI: Das ist ja super, das war sehr früh...

LK: Das war etwa 1971.

DI: Ich wusste gar nicht, dass Disler dann schon aktiv war. Der war dann ja blutjung.

LK: Doch. Der wohnte damals noch in Dulliken und war noch mit Agnes Barmettler, einer Künstlerin aus der Innerschweiz zusammen. Die anderen Künstler waren zum Beispiel Anton Egloff, Monika Dillier, Marianne Eigenheer, Kurt Sigrist und Zebede Gremper, den kennt man nun nicht mehr. Ja, das waren sie, glaube ich.

DI: Sehr interessant. Es war schon auch der Kontakt zu Künstlern, nicht nur der Kontakt zur Kunst im Museum, sondern auch das direkt zu den Künstler gehen.

LK: Ja, dass war einfach eine Idee, und ich war dann natürlich überrascht, wie einfach das ist, und wie begeistert die waren. Kurz, ich war bei Kurt Sigrist und er hat uns dann mitgenommen auf die Alp. Er hatte ja oben ein Atelier und hatte unten ein Atelier im Tal und ein Spruch, an den ich mich noch erinnern kann, war: Wenn er oben ist, ist die Welt in Ordnung, da brauche er nichts zu machen [*lacht*]. Eigentlich arbeiten, das tut er unten im Tal.

DI: Die Uniwelt war dann eine andere?

LK: Ja, ich wusste eigentlich nach dem Seminar, dass ich etwas anderes machen wollte, und der erste Gedanke war natürlich, irgendwie etwas mit Kunst zu machen. 1973 habe ich dann Jean-Christophe Ammann in der Ausstellung vom Paul Thek

kennengelernt. Und zwar war in dem einen Arbeitsraum neben einem grossen Tisch ein Klavier, auf dem irgendjemand Boogie-Woogie gespielt hat, und ich fand das daneben, habe ihm dann auch gesagt *[lacht]*, dass es überhaupt nichts mit der Ausstellung zu tun hätte. Darauf sagte er zu mir, ja, dann machen Sie es doch besser *[lacht]*. Ich habe dann einfach improvisiert und nach einer Weile gemerkt, dass da jemand sitzt und zuhört. Das war Jean-Christophe Ammann. Weil Karfreitag war, hatte er selber die Aufsicht der Ausstellung übernommen. So sind wir ins Gespräch gekommen. Da im Frühjahr 1974 sein technischer Mitarbeiter ganz plötzlich gestorben war, brauchte er jemanden, der da hilft, und so bin ich dann eigentlich über die praktische Seite zu diesem Assistenzjob gekommen.

DI: Wie meinst du über die praktische Seite?

LK: Über den Ausstellungsaufbau. Ich habe zuerst vor allem Ausstellungsaufbau gemacht und dann einfach weiter bis hin zur Sammlungsbetreuung, Führungen und so.

DI: Aber das war dann während des Studiums?

LK: Ja, das war während des Studiums.

DI: Du hast parallel studiert und warst im Museum tätig?

LK: Ja, genau. Ich hatte einen Vater, der handwerklich sehr gut war, von dem ich viel gelernt habe und das konnte ich dann eben da gebrauchen. Das waren in der Zeit sehr viele Installationen und raumgreifende Arbeiten, und da war auch handwerkliches Geschick und ein gewisses Verständnis dafür gefragt. Gerade beim Aufbau. Das führte dann sogar teilweise dazu, dass der Jean-Christophe mit den Künstlern Sachen abgemacht und mir dann gesagt hat, das machst du dann schon *[lachen]*. Er hatte volles Vertrauen, dass ich das auch umsetzen konnte. Diese Arbeit hat dann dazu geführt, dass ich ab 1980 bis 1986 Assistent von Dennis Oppenheim war. Ich war für seine Projekte zuständig, habe die realisiert. Das erste war 1980 die Skulpturenausstellung im Wenkenpark in Riehen.

DI: War das *Transform*?

LK: Also vom Oppenheim jetzt?

DI: Ja.

LK: Nein, das war so eine Art liegender Kopf, so gross wie ein Einfamilienhaus und hiess *A Station for Detaining and Blinding Radio-Active Horses*. Übrigens habe ich vor kurzem gesehen, dass das Kunstmuseum Basel von dieser Arbeit die Entwurfszeichnungen hat. Die wurden vor kurzem ausgestellt.

DI: Sie haben ja einige Arbeiten von ihm in der Sammlung im Museum für Gegenwartskunst. An welchen Ausstellungen warst du dann in Luzern vor allem beteiligt?

LK: Ich war ab 1974 da.

DI: Das war bei *Transformer*, oder?

LK: Nein, *Transformer* war anfangs 1974, da war ich noch in England. Also, ich war ein halbes Jahr in England, *Transformer* war gerade fertig, als ich dann angefangen habe. Das habe ich jetzt aber nicht mehr so genau im Kopf. Die erste Ausstellung war, über österreichische Kunst, [Gustav] Klimt, [Egon] Schiele, vor allem Zeichnungen, die Sommerausstellung, da habe ich angefangen mit zu arbeiten. Und *[überlegt]* dann gab es eine Ausstellung von Markus Raetz, der vielmehr eine Ausstellung kuratiert hat...

DI: Mit den neun Frauen?

LK: Ja, genau.

DI: Die sieben Prinzessinnen *[Die sieben Geschichten von sieben Prinzessinnen, 1975, Luzern]*.

LK: Genau. Und dann eben die ganzen Italiener wie [Gilberto] Zorio oder [Giuseppe] Penone. [Jannis] Kounellis war dann später, ich glaube, das war erst 1977. Ich habe das nicht mehr so stark im Kopf, was jetzt wann genau ausgestellt wurde. In jedem Fall gab es Robert Zünd noch einmal und *Art & Language* natürlich. Im Kabinett waren eigentlich Künstler, die praktisch nur eine Rauminstallation da gemacht haben, zum Beispiel Robert Barry, und dann gab es die Ausstellung im grossen Raum. Eine skandinavische Ausstellung mit den Dänen, mit [Per] Kirkeby, Björn Nørgaard, Lene Adler Petersen und Poul Gernes. Immer während den Musikfestwochen gab es eine internationale Ausstellung im ganzen Haus, wie schon erwähnt mit den Österreichern, mit den Dänen. Also, es gab den Nordsaal, das Kabinett und den grossen Saal. Im Nordsaal gab es oft zum Beispiel eher lokale Künstler, ich erinnere mich vor allem an die Ausstellung mit Andreas Gehr, im Kabinett war eigentlich immer eine internationale Ausstellung von neuen Positionen und dann eben die Hauptausstellung.

DI: Du hast angetönt, dass du am Anfang vor allem im Ausstellungsaufbau tätig warst und dann hat sich das erweitert auf andere Tätigkeiten.

LK: Ich habe von Anfang an schon Führungen gemacht. Meine Hauptaufgabe war eigentlich die ganze Betreuung von den Projekten, die meistens eben auch sehr aufwendig waren. Das habe ich dann ja teilweise auch nachher noch unter Martin Kunz weiter gemacht. Zum Beispiel die Vito Acconci-Ausstellung oder [Jannis] Kounellis, aber ich glaube, das war noch bei Ammann.

DI: Ja, das war noch bei Ammann.

LK: Das war noch bei Ammann und dann der Engländer *[überlegt]* - ich hätte doch eine Liste mitnehmen sollen *[lacht]!*

DI: Das ist egal, das kann man nachschauen.

LK: Mark Boyle hiess er. Teilweise habe ich das in Basel weitergeführt, aber da 1977 schon Projekte abgemacht waren, die in Luzern angedacht waren, hat Ammann die einfach mitgenommen und ich bin dann auch mitgegangen. Da habe ich dann auch

den Dennis Oppenheim kennengelernt.

DI: Und Ammann hat dir ja auch viel freie Hand gelassen, oder? Bei den Projekten, beim Management.

LK: Ja, da war ich praktisch auf mich allein gestellt. Einer der Punkte war natürlich, dass Dinge vor Ort herzustellen billiger war, als die Sachen zu transportieren. Das war auch ein Grund, weshalb in Luzern so viele Rauminstallationen gemacht wurden, weil gerade bei anderen etablierten Künstlern die ganzen Transport und Versicherungskosten zum Beispiel unmöglich hoch waren. Schon Bruce Nauman war damals einfach für Luzern nicht machbar, weil der einfach zu teuer war.

DI: Ammann hat ja auch mal erwähnt, dass die finanziellen Mittel sehr beschränkt waren, dass es schwierig war.

LK: Ja, die waren sehr beschränkt und die politische Situation war auch nicht gerade [sehr gut]. Er war sehr umstritten bei den Politikern.

DI: Wie hat sich das geäußert?

LK: Dass zum Beispiel der Stadtpräsident gegen die neue Kunst gewettert hat. Der wurde ja H.R.M abgekürzt - His Royal Majesty - Hans Rudolf Meyer [*lachen*]. Es gab einfach immer Auseinandersetzungen, aber es gab auch Otto Koch, der damalige Präsident der Kunstgesellschaft, der ihn eigentlich immer gegenüber der Politik verteidigt hat. Sowohl den jungen Ammann, der 1968 hierhin gewählt wurde, als auch dass er eben weiter machen konnte. Ich glaube, da gab es schon Tendenzen, wo man versuchte, Budgets zu kürzen und solche Sachen.

DI: Das ist aber nie passiert, oder?

LK: Nein, ist es nicht, aber man hat es auch nicht erhöht.

DI: Und die Drohung [stand im Raum].

LK: Ja. Da war es dann eben halt wichtig, dass man einfach finanzielle Unterstützung kriegte zum Beispiel von Deutschland. Das waren dann natürlich wichtige Beihilfen und auch die Amerikaner und die Engländer haben damals schon relativ grosszügige Fördermassnahmen gehabt. Mit den Italienern war es jetzt zum Beispiel schwieriger. Da hatte man eigentlich nicht so viele Möglichkeiten.

DI: Gab es auch private Sponsoren?

LK: Nein, ich glaube nicht. Das waren vor allem Stiftungen, die da beigetragen haben.

DI: Und wie gross war das Team?

LK: Das war minim. Das war Ammann, das war eine Sekretärin und mit der Zeit gab es noch eine Person, die für das Technische zuständig war, eine technische Hilfe oder eigentlich Hauswart. Ich würde sagen fix waren es vielleicht drei oder vier bis maximal fünf Leute. Es war also sehr klein.

DI: Und du warst ja nicht Vollzeit da, oder?

LK: Nein, ich war nur während der Zeit des Ausstellungsaufbaus voll da, und sonst war ich ein oder zwei Mal in der Woche da, habe Führungen gemacht, teilweise auch für Kinder oder eben auch Aufsicht am Wochenende.

DI: Und wie war die Zusammenarbeit mit Ammann? Habt ihr euch da auch inhaltlich ausgetauscht?

LK: Ja, ich habe von Ammann nicht nur einfach gelernt, wie man eine Ausstellung aufbaut oder wie man eine Ausstellung arrangiert und gestaltet, sondern wir haben auch über viele Sachen diskutiert, das war für mich natürlich toll. Mir war das gar nicht so bewusst, aber ich war an der Front der internationalen Avantgarde dabei, weil ich die Künstler kennengelernt habe und dadurch natürlich auch von denen einiges mitgekriegt habe, worum es eigentlich geht. Auf der anderen Seite hat er mich auch immer wieder auf Bücher und Publikationen aufmerksam gemacht, die für bestimmte Sachen relevant waren oder von ihnen aus gesehen relevant waren.

DI: Man hört auch immer wieder, dass das ein sehr offenes Haus war, dass Ammann quasi Tag und Nacht da war, und dass auch sehr viele Künstler aus Luzern dann ein- und ausgingen.

LK: Das war auch eine der Stärken Ammanns, dass er sich vor Ort immer sehr um die Künstler gekümmert hat, das heisst, er war ein Ansprechpartner für die und für einen grossen Kreis. Er hat auch immer nach Möglichkeiten gesucht, sie über kleinere Ausstellungen in das Programm zu integrieren. Das war jetzt nicht nur in Luzern so, wo es natürlich wichtig war, um irgendwo eine Akzeptanz zu finden, sondern er hat das nachher in Basel genau gleich gemacht. Das war wirklich sein Prinzip.

DI: Es wird ihm ja auch vorgeworfen, dass er, als er dann in Basel war, an manchen in Luzern ein bisschen das Interesse verloren hat.

LK: Gut, das ist eigentlich normal, weil dann natürlich andere Positionen vor Ort wichtiger werden. Was jetzt aus Luzern nicht schon in einem überregionalen oder internationalen Bereich interessant war, wurde durch Position aus Basel besetzt. Trotzdem hat er, verglichen mit vielen anderen Kuratoren oder Konservatoren in der Schweiz, sehr viel für die Schweizer Künstler gemacht.

DI: Also er hat die Luzerner nicht nur in Luzern gezeigt, sondern er hat sie dann auch national oder international gefördert?

LK: Bestimmte Ideen hat er als Mitarbeiter natürlich auch vorher schon an der Documenta eingebaut, er hat allgemein die Leute, die für ihn wichtig waren und die er spannend fand, versucht nach aussen zu vermitteln.

DI: Wie hast du allgemein Luzern damals abgesehen vom Kunstmuseum wahrgenommen? War das ein kulturell lebendiger Ort? Lief da viel?

LK: Ich habe ab 1974 wieder in Luzern gelebt. Ich bin dann auch nach Zürich

gependelt. Das war *[überlegt]* lebendig. Es war praktisch eine Künstlergruppe, die da vor allem aktiv war und die auch für gewissen Rabauz gesorgt hat *[lachen]*.

DI: Kannst du die namentlich benennen?

LK: Ja, das war einfach die Gruppe um Castelli. Die waren auch in diese *Transformer* [-Ausstellung involviert], Luciano Castelli war ja damals auch dabei. Ich war nicht so stark mit denen verbunden, aber man hat eher gehört, was da gelaufen ist an Partys und so. Dann gab es halt einen grossen Kreis von Künstlern, die einfach relativ vor sich hin gearbeitet haben. Den meisten Kontakt hatte ich sicher zu Aldo Walker, Peter Meier und dann Christoph Rütimann, Stephan Wittmer und Max Frei. In dem Kreis hatte ich mehr...

DI: Das waren auch schon wieder so ganz junge.

LK: Ja, das waren dann die ganz jungen Künstler. Ich kann's vielleicht so sagen: Ich bin ja kein Stadtluzerner. Ich musste die Kontakte in Luzern auch zuerst herstellen, und bis 1978 waren sie schon sehr stark auf das Kunstmuseum beschränkt. Erst nachdem ich nach Basel ging und dann aber noch in Luzern dieses Angebot gekriegt habe für diesen Raum im Rägeboge-Zentrum, änderte sich das. Den habe ich 1978 im September wiederum mit Martin Disler angefangen *[lacht]*.

DI: Das war ein Ausstellungsraum, das war keine Galerie, oder?

LK: Ja, es gab an der Zürichstrasse ein altes Haus, und der Besitzer dieses Hauses hatte mit andern Leuten eine Art Verein gegründet, Rägeboge, ein Kreativitäts- und Begegnungszentrum. Otto Schärli hiess er, war ein Architekt. Ich wurde dann von einer Person aus dem Vorstand nach einer Führung im Kunstmuseum angesprochen, sie hätten da diesen Raum, und es hätte ihm gefallen, was ich erzählt habe und wie ich das gemacht hätte, und ich solle mir das doch mal anschauen, man könne da zum Beispiel Ausstellungen machen. Zuerst war das aber nur unten einfach so ein Art Cafeteria von 40 qm und im Sommer gäbe es vielleicht die Möglichkeit, auch oben weitere Räume zu nutzen. Dann habe ich damit angefangen, und nach der dritten oder vierten Ausstellung habe ich dann oben noch den ersten Stock dazu gekriegt. Da waren es dann irgendwie 60 qm zusätzlich.

DI: Und wie wurde das finanziert?

LK: Ich musste keine Miete bezahlen, ich musste nur für die Nebenkosten aufkommen und habe das zuerst aus meinen Mitteln bestritten, aber dann relativ schnell vom Kanton und der Stadt weitere Hilfen gekriegt. Ein paar tausend Franken, aber das hat eben gereicht. Am Anfang war das Ganze auch nur zwei Mal in der Woche offen, und dann mit der Zeit wurde es erst von Mittwoch bis Samstag geöffnet. Später hatte ich auch teilweise eine Mitarbeiterin. Das war aber die Zeit nach 1978, da war ich schon einige Zeit in Basel an der Kunsthalle und habe das nebenbei gemacht und dann, während der Zeit als ich mit Oppenheim gearbeitet habe, habe ich an der Kunsthalle aufgehört. Das war nicht mehr möglich, im extremsten Fall war ich elf Monate mit ihm unterwegs und dann hatte ich auch jemanden, der in Luzern die Administration gemacht hat. Ab 1980 habe ich jeweils im Sommer eine grössere Veranstaltung gemacht, die *Prospekt* hiess. Da habe ich einfach jeweils zweimal für drei Wochen fünf Künstler eingeladen, je einen Raum zu

bespielen. Vom Prinzip her habe ich von Ammann gelernt, wie man mit diesen kleinen Räumen umzugehen hat, wo er dem Künstler gesagt hat, er hat diesen Raum und kann dafür einen Vorschlag machen. Das hat dann auch dazu geführt, dass eigentlich sehr viele raumbezogene Arbeiten entstanden sind, oft auch vor Ort gebaut. Aber es gab auch immer Ausstellungen mit traditionelleren Medien. Weil im Sommer wirklich mehr Leute nach Luzern kamen, wurden die Veranstaltungen natürlich auch einfach recht gut beachtet. Es ging praktisch immer über die Sommermonate - von Juni bis im August.

DI: Und da hast du vor allem Schweizer Künstler gezeigt?

LK: Ja, das hiess ja Raum für aktuelle Schweizer Kunst. *Prospekt* war dann immer von Juni bis Juli, zweimal fünf Räume je einen Monat. Das war eigentlich so angelegt, dass alle Medien - die Ausstellung, Workshops, Video, Musik, teilweise Performances - eingeflossen sind und zwar eigentlich schon ab 1980, auch Multimedia. Man muss natürlich noch sagen, dass es auch einen Theatersaal gab, eine Probebühne für das Luzerner Kindertheater, in dem auch Aufführungen für Kinder gezeigt wurden und den konnte ich im Sommer auch nutzen.

[längere Pause, Papier wird geblättert]

DI: Hier heisst es aber Galerie im Rägeboge?

LK: Am Anfang hiess es so. Ich habe sie 1982 umgetauft in Raum für aktuelle Schweizer Kunst, weil das einfach aussagekräftiger war als der andere Name.

DI: Und wie lange gab es dann diesen Raum? Wie lange hast du den betrieben?

LK: Ich habe den bis 1986 gemacht und dann hat der Stefan Banz ihn noch ein Jahr weitergeführt, ich glaube bis 1987, ja. Dann wurde das Haus abgerissen, an irgendeinem Punkt war es dann halt zu Ende.

DI: Noch einmal zurück zu den 1970er Jahre. Da gab es ja in Luzern auch ein paar Galerien, Pablo Stähli und Raeber.

LK: Genau. Pablo Stähli hat auch immer wieder Künstler aufgenommen, die Ammann gezeigt hat oder teilweise sogar parallel Veranstaltungen gemacht. Zum Beispiel hat er von Paul Thek die Zeichnungen gezeigt. Martin Disler war natürlich auch bei ihm. Der war für Luzern in der Zeit sicher die wichtigste Galerie, er hat auch internationale Künstler gezeigt. Raeber war eher die lokale Szene und [hat] eher die ältere Generation gezeigt, während Stähli mehr die jüngere Generation gezeigt hat. Daneben gab es aber noch den Apropos-Raum, ab 1970, vom Ruedi Schill, der hat aber vor allem Performances gemacht, weil er selber ja auch Performance-Künstler ist. Ich weiss nicht mehr wann, aber ab irgendeinem Punkt hat er dann auch eine Garage gehabt, da gab es dann auch Ausstellungen.

DI: Gab es da auch einen Link zum Kunstmuseum?

LK: Weiss ich nicht. Wenn ja, dann nicht so gross. Am Anfang war diese ganze Performance-Sache noch nicht so stark.

DI: Das spielt im Kunstmuseum eigentlich gar keine Rolle.

LK: Nein, es spielte keine Rolle. Das kam eigentlich erst ab ungefähr 1980. In Basel hat dann ja Christine Brodbeck das Programm gemacht. Sie war ja vor allem für das Programm der Kunsthalle zuständig.

DI: Also, Anna Winteler und so.

LK: Ja, aber dann auch Trisha Brown oder Laurie Anderson. Alle Leute, die natürlich irgendwie da mal interessant waren.

DI: Vielleicht noch eine allgemeine Frage zur Kunstszene in der Schweiz in den 70er Jahren, jetzt nicht nur Luzern. Du warst ja dann auch viel unterwegs, nehme ich an. Bist du rumgereist?

LK: Ja, nicht so viel, aber es kamen auch Leute nach Luzern *[lachen]*.

DI: Kamen allgemein viele Leute in die Ausstellung? Zu dir in die Führungen?

LK: Die Führungen waren sehr unterschiedlich besucht, das Ausgestellte oft umstritten und es wurde viel diskutiert. Wenn mehr als 2'000 Besucher in eine Ausstellung kamen, war das, glaube ich, schon viel. Es war dann eher so im Bereich von 1'500. Nur zum Beispiel bei einem Lokalmatador wie Robert Zünd kamen dann natürlich 30'000 oder 50'000. Die meisten Ausstellungen waren jetzt keine Publikumsrenner, aber das war damals allgemein so. Die Kunsthalle Bern hatte noch weniger Besucher.

DI: Das ist ja heute zum Teil auch immer noch so.

LK: Das heisst die Beachtung war eigentlich aussen grösser als in der Stadt Luzern selber. Aber es gab natürlich so einen Kreis, der das geschätzt hat und der das dann natürlich auch aufgenommen hat. Der andere Punkt war natürlich die Auseinandersetzung mit der Stadt. In der Stadt war die Musik viel dominierender mit den Musikfestwochen. Die Kunst und das Kunstmuseum waren eigentlich mehr ein Anhängsel und traditionelle Ausstellungen waren in diesem Kontext am meisten erwünscht. Ammann hat das umgesetzt, indem er im Sommer *[eine]* Munchausstellung gemacht hat. Die war auch sehr gut besucht. Da gab es schon auch eine klare Konzession an diese ganze kulturelle Situation. Der jüngere Teil der Kunst war eigentlich unter dem Jahr zu sehen. Insgesamt würde ich aber sagen, dass sich für die Grösse der Stadt recht viele Leute an dem Ganzen beteiligt haben.

DI: Wie war das im Vergleich in Basel?

LK: In den 80er Jahren?

DI: Ja, als du in Basel warst. War da die Kunstszene viel grösser oder vergleichbar?

LK: Es ist ja interessant, Ammann wurde ja nach Basel berufen. Ein gewisser Ruf eilte ihm natürlich voraus, und in Basel hat es sicher mehr Publikum gebracht als in Luzern. In Luzern gab es ausser den Musikfestwochen wenige Gründe, warum man auf Luzern geguckt hat, und das Museum wurde dann mit den Ausstellungen so ein

Ort, aber deswegen kamen nicht so viele Leute nach Luzern, es kamen nur die, die sich wirklich dafür interessiert haben.

DI: Kannst du dich an Leute erinnern, die regelmässig kamen?

LK: Ja, ganz zu Anfang im Rägeboge habe ich eine Ausstellung gemacht mit Peter Roesch, 1979, da kam dann Toni Gerber mit Markus Raetz in die Ausstellung. Vor 1978 kann ich das eigentlich nicht genau beurteilen, weil ich da relativ wenig im Museum war in Zeiten, wenn Publikum da war. Aber der Austausch mit Leuten, die zumindest damals in diesem ganzen Bereich gearbeitet haben, war schon gegeben.

DI: Also aus Zürich oder Basel?

LK: Ja, ja, ich weiss auch später, die Künstler kamen auch. Es gab einen anderen Punkt, ich weiss nicht mehr wann, wo dann teilweise auch Zürcher kamen, wie Stephan Eicher, der ja eigentlich aus Engelberg ist, um Veranstaltungen in Luzern oder der Innerschweiz zu machen, die dann eben nicht in Zürich stattfanden, aber eben mit Zürichern. In der Innerschweiz war auf gewisse Art *[lacht]* der Anfang der Event-Bereiche. Das hat eigentlich da stattgefunden.

DI: Das hat ja Hilar Stadler ein bisschen aufgearbeitet in Kriens?

LK: Ja, eben.

DI: Und es gab ja auch eine relativ enge Verbindung zu Aarau. Viele Künstler die in Luzern waren, waren auch in Aarau.

LK: Gut, genau, da waren natürlich Hugo Suter, [Heiner] Kielholz, da gab es relativ isoliert in Aarau diese Gruppierung, und die wurde ja auch in Luzern wahrgenommen und gezeigt. Martin Disler lebte ja auch im Aargau. Das wurde wahrgenommen und ich glaube, die Leute sind dann auch nach Luzern gekommen. Ich kann mich vor allem daran erinnern, dass immer sehr viele Künstler kamen. Auf der anderen Seite wohnte mit Markus Raetz ein Künstler im Tessin und der David Weiss in Ascona...

DI: In Carona.

LK: Genau, in Carona. Es gab sicher die Kontakte.

DI: Theo Kneubühler hat ja auch 1972 geschrieben, dass Nebenzentren wie Luzern, Aarau oder auch Genf damals besonders wichtig wurden, weil man an anderen Orten nicht so viel machen konnte, das war schon irgendwie besetzt und institutionalisiert und da gab es mehr Freiräume. Hast du das auch wahrgenommen?

LK: Wenn ich die Video und Performance Szene anschau, da sieht man sehr starke Unterschiede. Zum Beispiel war die Kunstszene in Zürich dann relativ schnell im politischen Bereich blockiert, da wurde alles auf diesen Bereich konzentriert, während das in den kleineren Zentren überhaupt nicht der Fall war. Da waren andere Interessen vorhanden, nicht unbedingt diese politische Ausrichtung.

DI: Das wurde dann ja auch zelebriert mit der Innerschweizer Innerlichkeit und mit dieser sehr individuellen Kunst.

LK: Da gab es einfach eine andere Sicht darauf. Auf der anderen Seite muss man sehen, dass in der Innerschweiz Luzern natürlich DIE Stadt war. Das war das Zentrum und das heisst, man musste nicht unbedingt woanders hingehen. Die Bezüge waren da, man ging ins Museum. Das ist noch schwierig zu sagen. Wenn ich in Zürich war, habe mir eben dort die Ausstellungen angeschaut.

DI: Wo?

LK: In Zürich. Ich ging in die Galerien und habe mir auch die Ausstellungen angeschaut. Galerien gab es in Luzern nicht, weil Stähli ja relativ schnell weg nach Zürich gegangen ist und Raeber hat zugemacht, Ende 70er Jahre.. Und dann gab es nicht mehr viel.

DI: Und warum haben die zugemacht? Gab es keine Sammler?

LK: Pablo Stähli hat irgendwann gemerkt, dass die Kunden eher aus Zürich kommen und das war ja bei Mai 36 nachher auch so [*lachen*]. Nach einer bestimmten Zeit kann nicht mehr erwarten werden, dass die Kunden ständig nach Luzern kommen, sondern man folgt dann einfach ihnen.

DI: Bist du eigentlich an die Art Basel gegangen damals? Spielte das eine Rolle?

LK: Ich war ab 1980 als Besucher und einmal habe ich an der Art Basel teilgenommen mit dem *Videosampler Schweiz*. 1984 haben diese ganzen Gruppierungen, die mit Video zu tun hatten, Videoladen und so, auf meine Initiative hin das Unabhängige Video Schweiz gegründet, was dann drei Sampler herausgebracht hat. Man hat damals einfach gedacht, wenn man jetzt nichts macht, dann verschwindet das alles wieder. Die Idee war, Bänder ab 1980 und auch schon ältere Arbeiten reinzunehmen. Aber man hat gemerkt, dass es auch technisch ziemlich schwierig ist. Darum hat man aber dann eine Auswahl von ungefähr 20 neueren Bändern gemacht, die dann in einem Sampler zusammengefasst wurden, und die man zusammen vertreiben wollte. Die Pro Helvetia ist dann auch auf das Projekt aufgesprungen und hat dann auch die Produktion finanziert. 1986 und 1987 wurde dann ein zweiter gemacht, aber dann gab es schon Streit. Es hat dann genau wieder diesen Streit zwischen einer basiskulturellen Ebene, die lieber nur zwei Minuten von einem Band, aber dafür 50 wollte, damit irgendwie alle da mit machen können, und einer Ebene, die eine klare Auswahl bevorzugte, wo man eine klare Setzung hat. Das hat zum Schluss dazu geführt, dass alles praktisch blockiert war. 1991 hat man dann mit Installationen noch den dritten gemacht, da sich irgendwer darauf eingeschossen hatte, diese ganze Auswahl zu machen. In Zürich war die politische Bewegung in den 1980er Jahren einfach stärker und die Vorkommnisse in der Innerschweiz hat man zwar wahrgenommen, aber es hat in dem Sinne nicht viel geändert. Ich kenne es jetzt nur vom Festival Viper her, wo ich ab 1981 für das Videoprogramm zuständig war und auch Performance eingeführt habe. Dort war am Anfang auch ein Streit zwischen dem Lokalen auch eher politisch orientierten und denen, die dann halt etwas mehr und auch nach aussen wirken oder zielen wollten. Eine Lösung war dann meistens nur möglich, wenn sich die Gruppierungen aufgespaltet haben. Meist schied ein Teil aus, aber häufig nicht ohne eigentlich zuerst zu versuchen, das Ganze zu Fall zu bringen. Ich glaube, das ist generell so, dass wenn sich starke Gruppierungen auf der lokalen Ebene finden, die sich

eigentlich immer eher durchsetzen als die international Ausgerichteten.

DI: Wobei es, wie zum Beispiel bei Ammann diesen ganz starken Austausch gab. Das war wahrscheinlich auch einer seiner Stärken dann, oder?

LK: Ja, daran zu glauben und das durchzusetzen und in dem Sinne auch gegen die Widerstände. Ich habe bei Ammann damals einfach gelernt, dass im Endeffekt mein Interesse ganz klar auf dem lag, was über das Regionale hinausgeht.

DI: Eigentlich am künstlerischen Inhalt.

LK: Am künstlerischen Inhalt oder auch wie man im Endeffekt entscheidet, wer oder was relevant ist. Es kann ja auch sein, dass jemand, den man vor Ort kennenlernt, interessant ist, das ist ja nicht das Problem. Aber die Sicht, was interessiert diese Künstler oder wohin wollen sie, ist entscheidend. Für viele, die aus der Umgebung kamen, war dann natürlich Luzern schon das Ziel. Wenn man hingegen in Luzern war, war es vielleicht ein anderer, ein internationaler Ort. Auf der anderen Seite waren natürlich viele schon damit zufrieden, dass man national zumindest wahrgenommen wurde und die Fördermassnahmen waren schon relativ gut. Und natürlich hat man dann nicht verstanden, warum die Museen, die Kunsthallen - wenn man schon so gut ist - das nicht aufnehmen. Das ist vermutlich genauso heute noch das Problem.

DI: Dass es sehr viele gibt?

LK: Ja.

DI: Ich muss mal zwischenspeichern.

[Pause]

DI: Jetzt läuft es wieder. Hast du auch [Harry] Szeemann gekannt?

LK: Ja, den habe ich auch irgendwo kennengelernt.

DI: Durch Ammann?

LK: Ich glaube schon, ja. Ich kann mich daran erinnern, dass er nach Luzern kam.

DI: War Ammann als Kurator ein Vorbild oder ein Lehrer für dich?

LK: Was man natürlich an der Uni nicht gelernt hat, habe ich da einfach im Praktischen gelernt. Er hat mich ja auch einbezogen, indem ich von Anfang an mit ihm die Ausstellungen gestellt und die ganzen Arrangements der Sammlung gemacht habe. Man lernt am meisten in dieser Auseinandersetzung mit jemanden vor den Werken und indem man sich darum bemüht, für jedes Werk einen optimalen Ort zu finden. Teilweise mit den Künstlern, die bestimmte Dinge wollen oder eben nicht wollen. Das andere war, dass man in einem Raum etwas platziert, so dass eine spezielle Seite zum Vorschein kommt. Das ist ein Prozess, den man nur im Umgang [mit der Kunst lernt], aber es ist auch ein Anspruch. Wir haben nie eine Ausstellung auf dem Papier geplant, sondern immer mit den Werken im Raum gearbeitet.

DI: Oder mit den Künstlern und den Werken im Raum?

LK: Ja, ja.

DI: Aber die Kataloge waren ja auch recht wichtig. Die sind ziemlich markant von der Gestaltung her. In den 60er Jahren gibt es ja meist nur diese dünnen Faltblätter und dann gab es dann diese schönen grossen Kataloge.

LK: Ja, wenn man die ersten anschaut, sieht man, dass die noch mit Schreibmaschine geschrieben und gar nicht mehr gesetzt, sondern dann gleich so reinkopiert wurden, weil das einfach billiger war.

DI: Weil es billiger, aber es hat dann natürlich auch dieses Prozesshafte. Das Machen wird quasi visuell umgesetzt und dann auch noch durch das Durchstreichen verstärkt.

LK: Klar, aber es wurde auch aus der Not eine Tugend gemacht. Wenn man sich zum Beispiel den Katalog von *Visualisierte Denkprozesse* anschaut, dann ist es klar. Da wurde einfach sehr viel versucht, aber auf der anderen Seite war es ein Hauptpunkt, das alles möglich günstig zu machen und lieber nicht auf eine etwas umfangreichere Publikation zu verzichten. Das war besser als nichts. Die wurden mit der Zeit aber auch wieder mit Grafikern gestaltet.

DI: Also eine Zeit lang nicht?

LK: Nein, eine Zeit lang wurden die praktisch...

DI: ...einfach geschrieben und dann...

LK: Ja, und dann einfach zusammengestellt. Ich glaube, man sieht auch den Ein-Mann-Betrieb, in dem einer für alles zuständig ist. Die Texte wurden einfach im Sekretariat geschrieben und dann entsprechend gleich verwendet.

DI: Du hast aber selber nie geschrieben?

LK: Ich habe selber wenige Sachen geschrieben. Ich habe mal zu Video und Performance im Katalog von Nürnberg *Die offene Schweiz* einen Text geschrieben. Sonst habe ich teilweise Übersetzungen gemacht, die Sammlungsblätter, solche Sachen. Im Sinne einer theoretischen Auseinandersetzung habe ich sonst eigentlich nicht geschrieben.

DI: Eben. Da gab es ja einige Theoretiker oder auch einige Schlagwörter mit denen man dann eben operiert hat, wie eben *Mentalität: Zeichnung* oder Innerschweizer Innerlichkeit. Dabei ist ja auch interessant, dass man nicht weiss, woher der Begriff kommt oder wer den geprägt hat.

LK: Die Innerlichkeit?

DI: Ja.

LK: Ich würde jetzt sagen, dass das irgendwie mit der *Documenta 72* zu tun. Ich weiss jetzt nicht mehr genau, wer da drin war, das müsste ich nachgucken, aber da waren ja schon einige Schweizer dabei. Und genau da wurde der Begriff der Individuellen Mythologien geprägt. Das war so wie etwas, das man aufgenommen hat und es gab ja so die Innerschweizer Kulturhefte [*Innerschweizer Blätter*], vielleicht gab es da einen Zusammenhang. Der Raum Innerschweiz hat sich schon irgendwie so wahrgenommen. Theo Kneubühler war in der Beziehung sicherlich eine wichtige Figur. Ich weiss jetzt aber bei diesen *Innerschweizer Blättern* nicht, was [*überlegt*]...

DI: Was sind diese *Innerschweizer Blätter*? Wer hat die gemacht?

LK: Ich weiss jetzt auch nicht mehr, wer dahinter stand. In Luzern war man damals mit den kulturellen Berichterstattungen und mit den Zeitungen nicht zufrieden und es gab immer die Versuche, eigene Organe zu schaffen. Eines waren eben diese *Innerschweizer Blätter*. Da waren einerseits künstlerische Beiträge, aber nicht nur von und über Kunst, sondern auch von Literaten. Der Claude Sandoz hat immer mit dem [Tobias A.] Biancone zusammengearbeitet...

DI: Ja, dieser *Blaue Berg* ...

LK: Ja, da war vorne meistens ein Siebdruck drauf.

DI: Und das war auch so ein A4-Format.

LK: Ja, das war auch ein A4-Format. Der hat dann vor allem Künstler einfach eingeladen, Beiträge zu machen. Aber wie kamen wir jetzt darauf?

DI: Über den Begriff Innerschweizer Innerlichkeit.

LK: Eben. Das ist so wie eine Art Sicht auf sich selber. Man hat sich offensichtlich in dem wohl gefühlt. Rolf Winnewisser war da, glaube ich, die Hauptfigur. In der gleichen Zeit wurde die Sensibilität überhaupt zum Thema. International, nicht nur in der Schweiz wurden solche Begriffe diskutiert. Ich weiss den Autor nicht mehr, aber ich habe noch in Erinnerung, dass es bei Suhrkamp ein Taschenbuch über Sensibilität gab. Der andere Pol ist Martin Disler mit dem Ungeschönten.

DI: Ja, der passte da ja überhaupt nicht rein.

LK: Nein, aber der ist natürlich so eine Art Vorbild, wie man sich von gewissen Sachen befreien kann und das andere ist dann das sehr Zarte.

DI: Also auch die Zeichnungen?

LK: Ja, diese Verletzlichkeit, da war das wie ein Gegenpol.

DI: Etwas anderes, was mir aufgefallen ist, als ich die Ausstellungen und Ausstellungskataloge anschaute, war, dass immer ein Zahl und Schweizer verbunden wurde: *28 Schweizer, 13 Schweizer, 22 junge Schweizer*...

LK: 17 junge...

DI: Ja, irgendwie hat man das Schweizerische gerade in dieser Phase der Internationalisierung betont, oder war das irgendwie noch ein Echo dieser Paul Nizon-Künstler in der Schweiz-Debatte? Kannst du das irgendwie erklären?

LK: Ich kann es dir nur aus meiner Sicht erklären. Bei mir war die Idee mit dem Raum klar, dass ich mir einen Rahmen setzte, und der war die Schweiz oder wer in der Schweiz lebt, aber das ist natürlich auch vom Finanziellen abhängig gewesen. Warum die Zahlen dann da eigentlich auftauchen? Zahlen haben etwas Bestimmendes in dem Sinne, dass sie sagen, es sind 17 und nicht 100. Es ist eine Setzung. Oder wenn ich 5 mache oder 8, ich mache eine Auswahl. Das war der Hauptpunkt und Schweiz ist dann natürlich die Herkunft.

DI: Also vielleicht der kleinste gemeinsame Nenner. Man will keine inhaltliche Vorgabe geben, sondern man sagt einfach, das ist das Gefäss, das ist so gross und da gibt es verschiedene Inhalte drin.

LK: Ja, genau. Ich glaube, dass geht schon in die Richtung.

DI: Man wollte da also nicht das Schweizerische besonders betonen?

LK: Es war auf der anderen Seite aber vielleicht trotzdem eine Art Aufbruch, der da irgendwo schon mitspielt.

DI: Oder auch ein Selbstbewusstsein?

LK: Ja, ich glaube schon, und dass es gerade in der Innerschweiz sehr wichtig war, irgendwo eine Position einzunehmen. Vorher war das eher noch kleiner gesteckt, 5 Zürcher Künstler oder so. Es war vielleicht auch ein gewisser Ausdruck, dass man versuchte, sich in einem grösseren Rahmen zu sehen. Denn der Austausch in der Schweiz wurde ja sonst von der Pro Helvetia insofern gefördert, dass man da über den Röstigraben hin irgendwie Geld bekam und auf der anderen Seite gab es die Kantone, die dann natürlich ihre Künstler gefördert haben. Jede Stadt hat ja praktisch nur ihre eigenen Leute gefördert. Von daher war es natürlich vielleicht auch ein Punkt zu sagen, wir wollen nicht nur das, wir sehen uns in einem etwas grösseren Raum, der Schweiz oder darüber hinaus.

DI: Oder das man vielleicht auch so ein jüngeres Schweizbild zeichnen wollte. Nicht nur dieses konservative, alte, klassische...

LK: Genau, darum mussten dann das Junge dazu.

DI: Wenn du jetzt auf diese ganze Dekade der 70er Jahre zurückblickst, was und wie hat es sich in Bezug auf die Stichworte Internationalisierung, Präsenz oder Aufmerksamkeit verändert?

LK: Also jetzt rein von der Beachtung der Schweizer Künstler im Ausland her? *[Überlegt]* Vorher war es für den Künstler praktisch nur möglich, aus der Schweiz rauszukommen, wenn er zum Beispiel an eine ausländische Akademie ging und sich nach aussen bewegt hat.

DI: Nach Paris oder München?

LK: Paris, Amsterdam, Wien. Dann gab es eigentlich zwei Richtungen. Das eine, das waren die Künstler, die sind da hingegangen und dann geblieben und die anderen, die kamen dann nach ein paar Jahren wieder zurück und waren praktisch die Zampanos in der Schweiz. Noch nicht mal in der Schweiz, sondern eher vor Ort. Da gab es einige, die einfach etwas gelernt hatten und das hierher gebracht haben. Das war es dann aber auch. Die haben sich dann wieder vollkommen in dieses lokale Gefüge eingegliedert. Und das andere waren einfach die, die wirklich eine andere Sicht da drauf hatten und dann praktisch ortsunabhängig ihre Sachen gemacht haben. Ich weiss jetzt nicht, wie das Verhältnis ist zwischen diesen Künstlern und denen, die aus der Schweiz nach aussen getragen wurden. Damals waren relativ wenige international bekannt, vielleicht Dieter Roth, Markus Raetz war da sicher auch noch ein Name und die lebten lange Zeit im Ausland.

Schon die nächste jüngere Generation hatte es relativ leichter und die fand dann natürlich schon in den 70er Jahren durch diese Aufmerksamkeit, die Luzern oder auch die Kunsthalle Bern hatte, eine grössere Beachtung, aber das hing sehr stark von den Personen ab. Das war dann praktisch an Ammann oder Szeemann gebunden. Ich weiss jetzt nicht, ob ausser diesen zwei überhaupt noch jemand sonst in der Zeit gross die Möglichkeit gehabt hätte, etwas zu fördern. Wenn ich es mit heute vergleiche, dann muss ich eigentlich sagen, dass es wenige Kuratoren sind, die sich für Künstler aus der Schweiz im Ausland einsetzen. Es ist auch immer nur auf einzelne Personen beschränkt. Es gibt nicht den Versuch, mit den Künstlern nach aussen zu wirken. Das sieht man auch daran, wie wenige Ausstellungen aus der Schweiz in anderen Ländern übernommen werden. Umgekehrt ist das sehr oft der Fall. Dass heisst, es kommen viel mehr Künstler in die Schweiz und schaffen es auch, hier über Institutionen Beachtung zu finden. Das war damals eigentlich im gewissen Sinne auch schon so, weil sowohl Szeemann mit der Documenta als auch Ammann mit der Mitarbeit natürlich schon eine gewisse Beachtung hatten. Es kommen mehr rein, das heisst - auch wenn das jetzt vielleicht wie ein Vorwurf klingt - Kuratoren sind im gewissen Sinne, wenn sie eben nicht schon diese internationale Bekanntheit haben, sehr viel mehr darauf ausgerichtet, ihre eigene Karriere mit den Namen zu verbinden, also dass sie selber mehr Beachtung finden. Das ist einfach ein Gegenspiel. Vorher war diese Möglichkeit auf zwei oder drei Orte beschränkt, weil Aarau ja praktisch komplett auf die Schweiz ausgerichtet war. Eigentlich gab es nur Bern und Luzern, und die waren ja da... Jetzt habe ich den Faden verloren.

DI: Ja, aber man könnte auch sagen, dass dieser Austausch, also die Bekanntmachung von Schweizer Künstlern, heute weniger durch die Museen, sondern entweder durch Galerien oder durch unabhängige Kunsträume funktioniert und zwar extrem gut.

LK: Genau, das sind einfach Verschiebungen, und damals war das praktisch auf solche Orte beschränkt. Und jetzt komme ich wieder auf den Raum für aktuelle Schweizer Kunst zurück. Weil man genau das gemerkt hat, haben vor allem Künstler nachher versucht, solche kleinen Orte zu schaffen. Ich habe das 1978 in Luzern gemacht, dann kam 80 St. Gallen dazu, also Josef Felix Müller, der damals nach Luzern kam, um das zu besprechen. 1981 macht die Filiale in Basel auf, glaube ich.

DI: Ja, das weiss ich jetzt nicht.

LK: Ja, doch, 1981. Die heisst Filiale, weil Eric Hattan im Grunde genommen mein Prinzip aus Luzern kopiert hat. Am Ende der 70er und am Anfang der 80er Jahre entstanden eben all diese Räume, weil man das Problem des geringen Austausches bemerkt hat. Die Museen sind noch nicht erreichbar, die etablierten öffentlichen Ausstellungsräume sind besetzt mit den lokalen Künstlern und deshalb brauchte man eine neue Form.

DI: Du bist dann ja selber auch nicht ins Museum oder die Kunsthalle, sondern quasi in die Galerie gewechselt.

LK: Ich bin in den Handel. Ja gut, ich wurde dann ja 1983 vom Luigi Archetti und Felix Brunner angefragt, ein Konzept für einen Raum in der Roten Fabrik zu entwickeln, was heute Shedhalle ist, weil der leer wurde und sie den als Zwischenmuseum nutzen wollten, also zwischen Kleinausstellungsraum und Kunsthalle. Ich habe dann damals mit [Jean-Pierre] Hobi und mit Jacqueline Burckhardt das Konzept erarbeitet und von 1984 an drei Jahre bis zur Volksabstimmung den sogenannten Versuchsbetrieb geleitet. Es gab dann auf verschiedenen Ebenen Versuche, dieser Situation der Besetztheit auszuweichen. Das führt dann ja auch zu den Kunsthallengründungen in Zürich und St. Gallen, die dann stärker auf einer vermittelnden Ebene von junger Kunst angesiedelt wurden.

DI: In Zürich gab es das InK, das aber sehr international ausgerichtet war.

LK: Genau, 1978, glaube ich. InK hat man aber schon so wahrgenommen, dass das natürlich auf einem sehr international ausgerichteten Niveau war. Das war dann eher eine Konkurrenz zur Museumsszene als zu dieser brodelnden Masse unten. Das wurde jetzt sicher dankbar aber nicht im Sinne einer Förderung wahrgenommen.

DI: Aber du bist dann via Shedhalle in die Galerie gekommen?

LK: Bei der Shedhalle ging es nachher darum, ob ich das weiter mache, dort Kurator werde. Es war ja aber auch die Zeit mit der Assistenz bei Oppenheim und diese Krise 1984. Die Museen hatten weniger Geld, die ganzen Installationen wurden zu teuer oder der Aufwand zu gross und man ging eher wieder zur Malerei zurück. Ich musste mir dann überlegen, was ich mache wollte. Ich hatte eben zu der Zeit praktisch drei Jobs: für Oppenheim hatte ich noch ein paar Aufträge, dann war ich noch zwei Jahre Festivalleiter für Viper und die Shedhalle. Da musste ich mich entscheiden, was will ich jetzt. Auf der einen Seite merkte ich, dass die Shedhalle immer etwas mühsam war, weil genau diese lokale Geschichte da rein spielte. Diese Ansprüche von regional vermittelt zu werden einerseits und andererseits möchten sie gross irgendwo hinkommen. Es gab extra einen Raum, der zur Verfügung stand, wo die Künstler der Roten Fabrik Ausstellung selber machen konnten. Oft ist es dann nicht zu Stande gekommen. In der Situation habe ich mich dann entschieden, ich möchte eher frei wählen können mit welchen Künstler ich über längere Zeit zusammen arbeiten möchte. Wenn ich auf kommerzieller Ebene professionell eine Galerie mache ist das einfacher. Das war dann eben 1987. In dem Moment habe ich mich gegen die Shedhalle und Kurator zu sein und für die Galerie und den kommerziellen Bereich entschieden, was dann gewisse Leute mit dem Abstieg in die kommerziellen Niederungen kommentiert haben *[lacht]*.

DI: Konntest Du dann auch auf Kontakte zurückgreifen, die du da hattest von Luzern

und Basel?

LK: Ja, und auf Oppenheim, weil ich natürlich in mehr oder weniger allen grösseren Museen in Europa irgendwelche Ausstellungen installiert hatte. Gerade über Gruppenausstellungen, ob das jetzt in Irland oder in Finnland war, habe ich ja gerade mit den grossen Ausstellungen die ganzen Künstler oder zumindest einige von ihnen kennengelernt. Das war dann in Bezug auf die Galerie ganz klar eine Hilfe, weil zum Beispiel gerade bei den amerikanischen Künstlern relativ schnell nachgefragt wurde, wer das sei. Da hat dann natürlich geholfen, dass ich gewisse Namen dann schon mal einflechten konnte, die mir dann auch die Türen geöffnet haben. Aber auch Martin Kunz, für den ich ja teilweise auch noch in Luzern gearbeitet habe, und der dann mit seiner Kunsthalle in New York war, wurde dann eben auch angefragt, ob er mich kenne. Die Netzwerke haben damals auch schon mitgespielt.

DI: Warst du lange bei Martin Kunz?

LK: Zwischendurch, ich habe zum Beispiel die Acconci-Ausstellung für ihn gebaut oder Mark Boyle installiert.

DI: Also parallel zur Kunsthalle Basel?

LK: Teilweise parallel zur Kunsthalle Basel und teilweise parallel zu Oppenheim. Ich bin einfach manchmal eingesprungen, wenn es nötig war. Aber ich habe auch zum Beispiel für andere Künstler auf der Messe Basel irgendwelche Sachen installiert. Heute mache ich ja im Endeffekt wieder genau das, pendeln zwischen Kurator und Projekte realisieren.

DI: Vielen Dank, das war sehr interessant.