

## Interview mit Martin Kunz (MK)

Das Interview fand am 4. November 2011 im Bahnhofbuffet in Basel statt. Die Fragen stellte Dora Imhof (DI). Transkription: Kathrin Borer

*Martin Kunz, geboren 1947, Kunsthistoriker, Direktor des Kunstmuseum Luzern 1977-1989.*

Dora Imhof: Zunächst ein paar Fragen zu Ihrer Person und Ihrem Werdegang. Sie haben in Basel studiert und 1975 das Lizenziat über Marcel Duchamp gemacht, über die Wirkung des Ready-made. War Basel der einzige Studienort oder waren Sie noch an anderen Orten?

Martin Kunz: Nein, ich war am Courtauld Institute in London, 1969/1970, als *post-graduate research student*, weil ich im Prinzip in meinem Studiengang damals ein Doktorand war und dann erst nachher das Lizenziat gemacht hatte. Dort in England hatte ich mich für frühe Industrie- und Pionierarchitektur von England interessiert. Daneben habe ich angefangen mit meiner kunstkritischen Tätigkeit und die Kunstszene zu beobachten. Und dann habe ich für das Lizenziat, aber auch für das vorgesehene Doktorat, das nie publiziert wurde, weil ich dann in der Ausstellungstätigkeit nicht die Zeit hatte, obwohl die Prüfungen und die grosse Vorbereitung war abgeschlossen, in Paris einfach geforscht über Dadaismus und Surrealismus, vor allem Duchamp in diesem Zusammenhang, und habe vor allem dort die Quellen der *Bibliothèque Doucet* in der *Bibliothèque St. Geneviève* und der *Bibliothèque Nationale de France* benutzt. Dort habe ich ein Jahr lang recherchiert. Aber das war nicht als dort eingeschriebener Student. Viel früher, ganz am Anfang meiner Studien 1967 in Paris, als ich ein Semester an der Sorbonne Theaterwissenschaften studiert habe. Das war ein sehr wichtiger Aufenthalt, weil ich mich in dem Semester entscheiden wollte auf einen Studiengang, auf meine Richtung. Ich wollte meine ganze Jugend Architekt werden und im Maturitätsjahr hatte mein erster längerer Besuch an der ETH mir diesen Wunsch irgendwie zunichte gemacht [*lacht*]. Ich war enttäuscht und wusste nicht was und wollte mich in Paris orientiert. Habe mich dort um Kunst bekümmert, habe einen Kunstgeschichtskurs gemacht an der Ecole du Louvre, ich hatte Sprachen studiert und an der Sorbonne habe ich diesen theaterphilosophischen, -historischen Kurs gemacht, der sich vor allem mit zeitgenössischer Theaterkultur in Paris beschäftigt hat, und das war im Prinzip sehr wichtig für mich, weil ich damals Jean-Louis Barrault, Jean Villard und Ariane Mnouchkine kennengelernt hatte durch diese Besuche mit der Universität. Ich hatte auch etwas praktisch als Volontär im Festival d'Automne für Jean Villard gearbeitet und wollte dann eigentlich zum Theater. Ich kam nach Basel zurück mit dem Wunsch, ins Theater zu gehen. Damals hatten gerade Düggelein und Dürrenmatt das neue Basler Theater eröffnet und ich hatte Referenzen von diesen (Pariser) Theaterleuten, und die wollten mich sofort nehmen in Basel. Aber ich musste in die Rekrutenschule und als ich zurückkam, waren die Positionen, die sie mir, quasi als Praktikant und neben Studium offeriert hatten, alle belegt mit sehr viel erfahreneren Leuten aus Deutschland, denn das Theater hatte mit einem super Erfolg angefangen. Und so bin ich dann voll in das Studium von Kunstgeschichte, Germanistik und Philosophie geraten, weil ich eine Kombination wollte, die es mir verhindern würde, quasi als Lehrer zu enden. Ich wollte aber nicht

unbedingt Kunstwissenschaft [als Hauptfach], habe das als Hauptfach gewählt, weil es damit ausschloss, dass ich Mittelschullehrer würde. Und das Studium hat mich damals einerseits begeistert, aber sehr enttäuscht, wie es geboten wurde und obwohl man mit dem Institut mitten im Kunstmuseum drin [ist], sich gar nicht um die lebende Kunst und auch nicht mit der alten Kunst im Original gekümmert hat, sondern fast nur mit schäbigen alten Diapositiven und Gipsabgüssen konfrontiert war. Ich hatte mich sofort nach zwei Semestern im Kunstmuseum gemeldet als Praktikant und hatte ab 1968 unter Dieter Koeplin, dem damaligen Leiter des Kupferstich Kabinetts, einige Jahre gearbeitet. Und das Entscheidende da, was meine Konzentration auf die Gegenwartskunst gebracht hat, war die Begegnung mit Joseph Beuys. Ich habe als Student an beiden Beuysausstellungen im Kunstmuseum mitgearbeitet, und hatte da für Koeplin Kataloge vorbereitet und alles Mögliche in der Museumspraxis erlernt. Ich hatte mit Beuys engen Kontakt, dann im Jahr seiner grossen Ausstellung, 1970, was auch das Jahr der ersten Basler Art Kunstmesse war, als der Ströher-Block von Beuys ausgestellt wurde, was einen riesen Skandal ausgelöst hatte führte ich, noch als Praktikant, viele Publikumsinterviews und Führungen durch und hatte daneben an der Uni einen Auftrag übernommen, Kunstausstellungen zu machen. Aber das blieb bei einer, weil die so viel Skandal erregt hat, dass ich das nicht weiter machen konnte [lacht].

DI: Was war das für eine Ausstellung?

MK: Ich denke, das hiess *Actions Uni 70*, und dort hatte ich Performances mit jüngeren Basler Künstlern, mit Installation auf dem Petersplatz und in den Korridoren des Kollegengebäudes organisiert. Es war gleichzeitig die Zeit der Proteste der Progressiven Studentenschaft während denen das Rektorat belagert wurde. Die Demonstranten haben dann Bretter der Installation verwendet, um quasi das Rektorat ganz zu vermauern [lacht]. Ich wurde dann zitiert, aber das Rektorat hat dann feststellen müssen, dass sie mir alles korrekt bewilligt hatten. Ich hatte die ganze alte Kunst der Universität eingepackt mit schwarzem Plastik, das war „meine persönliche“ Aktion, und dann war für eine Woche diese Ausstellung von zeitgenössischer Kunst im Gespräch. Das war meine erste Ausstellung [lacht]. Und es gab auch einen Zusammenhang mit Beuys. Ich habe Filme gezeigt von Beuys, Aktionsfilme und andere, und wir haben in der Aula Maxima ein Podiumsgespräch über das Thema zeitgenössische Kunst gemacht, mit Professoren der ganzen Fakultät, die erstaunlicherweise gekommen waren. 1969/70 hat die Begegnung mit Beuys und die Arbeit am Museum mich voll auf die Kunst gebracht.

DI: Interessant, aber im Studium selbst wurde moderne oder zeitgenössische Kunst eigentlich nicht vermittelt?

MK: Das war mein ständiger Protest im Seminar. Wir haben protestiert gegen den neuen Institutsleiter, Hermann Fillitz, das hat mir das Studium auch nicht erleichtert. Und alle Professoren fanden, ich könne die Forderung, zeitgenössische oder moderne Kunst an der Uni zu vermitteln, ja als Hobby machen. Da habe ich gekontert, sie können ja Mittelalter als Hobby machen, aber das sei im Prinzip keine Basis für eine Diskussion. Auf jeden Fall, ich hatte den einen Professor, der Neuere Kunstgeschichte lehrte, Hans-Peter Landolt, Vorgänger von Dieter Koeplin am Kupferstichkabinett für meine Dissertation über Duchamp gewonnen, doch rückwirkend wurde das neue Lizenziat plötzlich obligatorisch. Deshalb habe ich einige Jahre verloren, weil ich rein auf ein Doktorat hingearbeitet habe und plötzlich in den Nebenfächern, die ich gewechselt hatte, nicht genug Semester und Arbeiten

[hatte]. Prof. Landolt hat mir konzidiert, erlaubt, dass ich über Duchamps „*ready-made*“ arbeiten konnte, aber es war immer noch ein umstrittenes Thema und fast zu gewagt für das Institut.

DI: Sind Sie zu dieser Zeit auch sonst viel an Ausstellungen gereist, zum Beispiel nach Bern zu Szeemann?

MK: Ja, ich habe alles gesehen. Ich habe dann auch angefangen zu schreiben, für die *Kunst-Nachrichten* zuerst und *Kunstbulletin*. Und es gab eine Konkurrenzzeitung zur *Weltwoche*, „Die Woche“, dort habe ich auch ein wenig geschrieben. Als ich in London war, hat das *Studio International* eine grosse Recherche machen lassen über das Arts Council, die sie mir bewusst als einem jungen Ausländer anvertraut haben. 1970 war ich wieder ans (Basler Kunst-) Museum zurückgekommen für diese zweite grosse Beuys-Ausstellung und zwischendurch war ich immer wieder in London. Von dort her habe ich über junge Englische Künstler und Ausstellungen internationaler Gegenwartskunst geschrieben und wurde bekannt für meine Berichte aus England und einzelnen Ausstellungsereignissen im Ausland. In Basel habe ich während dem Studium weiter Gegenwartskunst vermittelt, zum Beispiel am Kunstmuseum mit dem damaligen Kurator der neueren Sammlung, Zdenek Felix, zB. an seiner Konzeptkunst-Ausstellung (1972), an der ich ich mitgearbeitet habe. Und weiter bei Dieter Koeplin, dem Leiter des Kupferstichkabinetts, das unter ihm auch für alle Wechselausstellungen verantwortlich war. Dann habe ich bei Stampa aktiv bei der Programmgestaltung für Videos mitgearbeitet. So kam meine ganz frühe Begegnung mit Video zustande. Ich habe eigentlich die Westschweizer Videomacher mit eingebracht, die Stampa mit mir und René Pulfer und anderen anfangs der 70er Jahre in der Galerie gezeigt hat.

DI: Wie haben Sie sich angefangen für Video zu interessieren?

MK: Es war neu und interessant [*lacht*]. Ich habe das ab 1967 in England und in Köln durch [Nam June] Paik kennengelernt. Das war ein Medium, das man nicht übersehen konnte. In der Schweiz etwas am Rande, aber international war das ja schon da. Ich habe 72 Harald Szeemann kennengelernt, kurz wollten sie mich im Prograssiven Museum als Direktor anstellen, das es damals noch gab, Gründer waren Antoinette Vischer, Markus Kutter, Carl Lazslo und Karl Gerstner. Doch haben sie dann beschlossen, die Aktivitäten einzustellen. Ich habe damals auch Szeemanns Documenta besucht. Ich konnte mir kein Hotel leisten, und habe dort vor den Documenta-Büros in meinem Lieferwagen vor Szeemanns Büro übernachtet und mich bei Harry im Büro gewaschen [*lacht*]. Und dann eben diese wichtigen Ausstellungen gesehen, auch vorher schon 1969 seine „When Attitudes Become Form“ in der Kunsthalle Bern. Vor der Documenta hatte ich einen angriffigen, sehr kritischen Artikel über eine Vorstellung, die Ammann und Szeemann in Basel im Prograssiven Museum über die Documenta machten, publiziert, vor allem Ammanns Präsentation der neuen hyperrealistischen Kunst, hatte ich kritisch aufgenommen. Und als ich dann in Kassel die ganze Documenta intensiv ansah, hat sie mich dann insgesamt sehr beeindruckt. Das Kapitel „Hyperrealismus“ von Amman erwies sich dann eigentlich [als] ein Nebenskapitel im Ganzen und hat den Haupteindruck weder geprägt noch beeinträchtigt.

DI: Waren Sie auch oft in Luzern im Kunstmuseum bei Ammann?

MK: Ja, ich habe alle seine Ausstellungen gesehen. Ich habe insgesamt sehr viel Gegenwartsausstellungen verfolgt, insbesondere in Luzern und Bern und in

Deutschland. Es gab ja sonst noch nicht so viel in der Schweiz. Luzern und Bern waren im Prinzip die interessantesten... Ich habe in dieser Zeit auch angefangen, mich für Genf zu interessieren. –In erster Linie besuchte ich John Armleder, der eine wichtige Person für mich wurde und sein Lokal der Groupe Ecart, in einem Teil der Wäscherei des Hotels Rlichemont, das seiner Familie gehörte. Als Adelina von Fürstenberg mit dem Centre d'art contemporain in Genf angefangen hat, habe auch ich ihre erste Ausstellungen dort gesehen und habe diese Genfer Szene gut kennen gelernt. Ich hatte damals noch kein Ausstellungsforum, als Junger hatte man auch in der Zeit noch nicht die Möglichkeit als freier Kurator zu wirken, das gab es noch nicht. Aber mit Stampa mit meinem Videoprogramm Schweizer Künstler ist das eingeflossen. Ich wurde dann auch in der Folge als einziger Vertreter der Schweiz 1973 an die erste internationale Videokonferenz in Graz, eingeladen. Das war alles sehr pionierhaft [*lacht*], aber sehr aktiv. Interessant war die Vermischung der Bereiche. Auch im Bereich Video war das von Anfang an sehr international, wobei die Schweizer umgekehrt Mühe hatten, ins Ausland zu kommen. Sie waren relativ gut informiert, was im Ausland geschah, aber es war nicht sehr leicht für diese Schweizer ins Ausland zu gelangen.

DI: Waren Sie auch in Aarau damals?

MK: Ja, ich war in Aarau, hatte Heiny Widmer (Leiter bis 1984) auch gut gekannt, die Ausstellungen gesehen. Ich denke, Aarau war damals sehr wichtig für die ganze Schweizer Szene und war eigentlich das einzige Museum, das im Zentrum, in der Politik, die Schweizer Kunst gefördert hat. Die grossen Museen haben das ja nicht gemacht. In Zürich war die Schweizer Kunst nur im Kern der Konkreten präsent, in Basel dann mehr die Basler/Bündner Szene (Klotz, Bodme, Zurkinden, Stoecklin). Aarau war das Museum, das sich wirklich als Museum für die ganze Schweizer Kunst interessierte und engagiert hatte. Aber ich war viel mehr international orientiert, so dass ich vor allem die anderen Städte besucht habe, aber vor allem versucht habe, mich international zu informieren. Ich habe so viele Ausstellungen gesehen und habe auch deshalb angefangen zu schreiben, weil mir das die Möglichkeit gab zu reisen oder Kataloge zu bekommen. Mein zweiter Assistent in Luzern, Beat Wismer, wurde dann auch Heiny Widmers Nachfolger.

DI: Und dann waren Sie in den 70er Jahren nach dem Studium als Kunstkritiker und Kurator tätig?

MK: Ja und habe eben an meiner Dissertation gearbeitet. Ich habe, da das Lizenziat rückwirkend obligatorisch wurde, die ersten Kapitel zum Dadaismus als Lizenziat gemacht. Aber die Dissertation ging über den Surrealismus bis hin zur Gegenwart. Dann bin ich zurück nach Paris und wurde dann überraschend nach Luzern berufen, 1977.

DI: Warum überraschend?

MK: Weil ich gedacht habe, dass meine Kritik an Ammann zur Documenta das eigentlich verunmöglichen würde [*lacht*].

DI: Hatten Sie engen Kontakt zu Ammann?

MK: Ja, ich kannte ihn schon gut, aber er ertrug und erträgt, so wie die meisten Leute, nicht so viel Kritik. Aber ich habe das überschätzt. Er hat nicht bestimmt, wer dort sein Nachfolger wird. Ich glaube, er hat nur geschaut, dass es nicht ein ganz

unmöglicher Typ ist. Frauen gab es auch damals noch relativ wenig in der Konkurrenz. Ich weiss überhaupt nicht, ob damals eine Frau sich mitbeworben hat. Er hat, denke ich, eher darauf geschaut, wer da für eine Kontinuität unmöglich wäre, aber nicht wen er jetzt persönlich wollte.

DI: War damals noch Koch Präsident der Kunstgesellschaft?

MK: Ja, sonst wäre ich wahrscheinlich nicht gewählt worden.

DI: Und das war Ihre erste feste Anstellung in einem Museum, gleich als Direktor?

MK: Ja, ich hatte aber einige Jahre Erfahrung von Basel am Kunstmuseum. Wohl weniger formal, ich hatte ein Assistenzvolontariat, sehr schlecht bezahlt, aber praktisch meine ganze Berufserfahrung habe ich dort gemacht, neben der eigenen Kunstkritik.

DI: Und dann sind Sie nach Luzern gezogen?

MK: Ja, von Paris nach Luzern.

DI: Und wie haben Sie dann das Museum angetroffen, in punkto Personal, finanzielle Mittel?

MK: Das war natürlich extrem minimal, und das hat mich auch nicht überrascht, das war bekannt. Und das hat mich auch nicht abgehalten, es war einfach eine unheimliche Herausforderung. Und ich habe gedacht, wenn Ammann das geschafft hat, wieso soll ich es nicht auch tun können. Und er hat mir erklärt: „Du hast die 100'000 Franken für die Ausstellungen im Jahr und ich habe es so und so gemacht. Vier grosse internationale Ausstellungen im Jahr gemacht parallel jeweils eine Sonderausstellungen mit Innerschweizer Künstlern und im Sommer eine besondere Ausstellung im Rahmen der Int. Musikfestwochen und dann gibt's noch die Weihnachtsausstellung. Das gab dann in etwa zehn Ausstellungen, und ich habe versucht, das Raster mehr oder weniger zu übernehmen. Ich habe dann noch mehr gemacht, indem ich, vor allem im Rahmen der Schweizer Kunst, nicht nur auf die jüngste Szene geschaut habe, auch in der regionalen Kunst. Ich habe immer wieder zusätzliche Ausstellungen gemacht, die ich als Hauptausstellung einem Schweizer oder Innerschweizer Künstler gewidmet habe. Und die waren dann nicht so jung, sei es Alfred Sidler, Max von Moos, oder Emmenegger, Babberger. Bei Jean-Christophe Ammann gab es ein klares Raster, das sind die Hauptausstellungen im grossen Saal und im Quersaal sind die Sonderausstellungen, das waren meistens die Jungen Innerschweizer. Ich habe das manchmal auf den Kopf gestellt. Beuys war zum Beispiel in Nebensälen der Sammlung und im Nordsaal, dem Raum der vormaligen Sonderausstellungen und den Innerschweizer Alfred Sidler präsentierte ich im Hauptraum... Ich habe die Reihe *Junge Schweizer Künstler* ganz früh eingeführt, die jeweils kleinere Einzelausstellungen waren. Bewusst dachte ich, ich möchte das etwas öffnen, nicht so diesen Hauptpol *international* quasi neben der lokalen oder *regionalen* Kunst, quasi als Ersatzrad, präsentieren. So habe ich statt nur die Innerschweizer Künstler ganz bewusst die Innerschweizer Künstler in mein nationales und internationales Programm integriert, mit jungen Künstlern aus der ganzen Schweiz gezeigt. Dies hatte es im Prinzip vorher als Thema in Luzern nicht gegeben. Es wurden einfach einige Innerschweizer aus der Situation der Zeit gezeigt und weil Ammann sie auch gut gefördert hat, ua. die Konstellation Luciano Castelli und Urs Lüthi und so, die wurden dann eben auch als Schweizer Künstler bekannt...

Ich habe so versucht, Schweizer Kunst zu einem Thema zu machen in den Zyklen „Junge Schweizer Kunst“. So wie etwa das Kunsthaus Aarau das Schweizer Kunst als Thema im Programm hatte, aber dann im Gegensatz, die Hauptlinie mit internationaler Gegenwartskunst weiter zu pflegen. Dazu brauchte ich, damit ich beim Internationalen nicht reduzieren musste, etwas mehr Ausstellungen. Ich habe so etwa vierzehn Ausstellungen im Jahr gemacht.

DI: Haben Sie noch etwas von Ammann übernommen oder haben Sie grad mit dem eigenen Programm begonnen?

MK: Nein, doch eine Ausstellung, aber das war die zur 800 Jahr Feier Stadt Luzern: „Robert Zünd in seiner Zeit“. Da wurde ich sofort ins Komitee genommen, das war eh eine Ausstellung mit verschiedenen Kunstwissenschaftlern, Kuratoren und das wurde auch gleich mein erster grosser Publikumserfolg, natürlich vom Thema her gefördert. Aber vielleicht auch weil ich etwas geändert habe punkto Sommerausstellung und punkto Publikumsausstellung. Ich habe im Sommer, wie bei „Robert“, sehr viel mehr Werbung überregional gemacht. Ich habe andere Werbemittel eingesetzt: Prospekte, grosse Flaggen bei Zünd, und ich habe sehr viel mehr Kontakt mit Schulen aufgebaut, mit speziellem Programm. Und zum Beispiel für die Eröffnung von „800 Jahre Luzern“, da habe ich gespürt, dass da viele Leute kommen und habe den grossen Saal vom Kunsthaus reserviert. Und alle haben gesagt, der spinnt [*lacht*], wir haben nie mehr als ein-, zweihundert Leute, und wir hatten dann über tausend Leute. Und es wurde dann auch zum Skandal, weil der damalige Stadtpräsident, Meier, eine wahnsinnig negative Politik gegen das Museum, gegen Ammann, verfolgt hatte und dann in der Ansprache sagte „Jetzt hoffen wir, dass der neue Konservator das ändert und endlich wieder *richtige* Kunst zeigen wird, wie Robert Zünd.“ Und ich habe ihm dann sofort gekontert und zwar wirklich mit lauten, starken Worten [*lacht*] und hatte damit gegen seine Erwartung einen riesigen Applaus. Und das war insofern auch wichtig für die Gegenwartsszene der Schweizer Künstler. Während die Sommerausstellungen etwas publikumswirksamer geworden sind, haben sie sich thematisch nicht gross verändert und haben dabei auch finanziell Dinge in Bewegung gebracht. Die Zünd-Ausstellung hat sehr viel fürs Museum verdienen können, wir haben den Katalog nachgedruckt. Andere Sonderausstellungen, die nicht der Gegenwartskunst galten, hatte ich auch sporadisch integriert, z.B. noch im gleichen Jahr mit Zünd hatte ich eine Ausstellung mit ägyptischer Kunst übernommen: *Ägyptische Kunst aus Schweizer Sammlungen*, finanziert vom damaligen Schweiz. Bankverein, die in Luzern Premiere hatte und dann zirkulierte sie durch mehrere Städte. Diese hat auch sehr viel Publikum gemacht. Ohne solche Zusatzeinkünfte wäre es damals in der neuen Politik in Luzern schwer gewesen mit Gegenwartskunst zu überleben. Auch in der Leitung der Kunstgesellschaft hatte sich leider viel zum Negativen verändert. Ich war neu, und der Präsident Koch ist bewusst gleichzeitig als Präsident zurückgetreten. Sein Nachfolger war leider völlig desinteressiert an Kunst und vor allem an zeitgenössischer Kunst. Ein sehr ängstlicher Mensch, ein Jurist. Er hatte gleich einen neuen Kassier geholt und die beiden haben nur noch Rappen nachgerechnet, und ich habe unheimlich viel Zeit verloren mit denen, um immer wieder nachzuweisen, dass meine wirtschaftlichen Resultate stimmen. Und Gott sei Dank hat die Kasse nicht nur gestimmt, sondern wir haben zum Beispiel die Kataloge selbst mit dem Verkauf finanzieren können, das war ganz selten. Die grösseren Dinge wie [Chaim] *Soutine* und *3000 Jahre Glaskunst* und später die sowjetische Kunst „Von der Revolution zur Perestroika“ mit der Sammlung Ludwig, solche Ausstellungen wie „*Back to the USA*“ (eine riesigen Ausstellung mit über 40 aktuellen Amerikanischen Künstlern mit grossen Werkgruppen), wären ohne finanziellen Erfolg

mit einzelnen Projekten nie möglich gewesen. So grosse Ausstellungen gab es früher auch nicht. Ich habe zum Teil dann das ganze Museum genommen für eine Ausstellung, oder zwei grosse parallel gehabt für eine kurze Zeit. Dafür habe ich dann wieder mehr Sammlung gemacht. Ich denke, dass das mich sehr viel Energie gekostet hat. Heute weiss ich nicht mehr, wie das möglich war [lacht], wenn ich das sehe, was da gemacht und erreicht wurde. Am Anfang hatte ich keine ständigen Mitarbeiter – ich hatte eine Sekretärin und einen Abwart, sonst nichts mehr.

DI: Und für den Ausstellungsaufbau dann noch Hilfskräfte?

MK: Da haben wir meistens Künstlern die Gelegenheit gegeben, einen Nebenjob zu haben. Ob sie Aufsichten waren, Aushilfen. Marianne Eigenheer half am Anfang auch so für die Kataloge, dann musste sie aufhören als wir geheiratet haben. Später habe ich dann Tina Grütter gefunden als Assistentin, das war dann möglich, als Halbtagsstelle, weil wir dann auch wesentlich mehr für die Sammlung gemacht haben und fürs Jubiläumsjahr einen Sammlungskatalog produziert haben. Da hat einiges gefehlt, die Sammlung war rein inventariell nicht gut aufgearbeitet. Zum Jubiläumsjahr „50 Jahre Kunstmuseum“ im damaligen neuen Kunsthaus und Bernhard Eglin Stiftung wurde dieser neue Sammlungskatalog von zwei grossen Sammlungsausstellungen begleitet. Ferner wurde die Sammlung parallel zu Ausstellungen immer wieder neu und thematisch abgestimmt präsentiert. Das hat einfach sehr viel Energie gefressen, das hat mir etwas Zeit genommen, ganz persönlich mit den lokalen Künstlern in einem ganz engen Kontakt zu sein. Ich habe viele ausgestellt, viel Kontakt während den Projekten gehabt. Aber zum Teil die, die noch Jean-Christophe gewohnt waren und wie er mit ihnen umging, waren dann enttäuscht, weil ich nach den Ausstellungen nicht so viel Zeit für persönliche Kontakte hatte. Ganz am Anfang bin ich auch viel mit Künstlern ausgegangen und habe abends in den Beizen mit ihnen etwas getrunken. Aber später konnte ich mir das überhaupt nicht mehr leisten. Und dann haben einige empfunden, dass man sich persönlich zurückzieht. Aber auf der anderen Seite, besonders aus der Distanz, habe ich so viel gemacht auch für diese Künstler. Es gab ein paar wenige, die fühlten sich als Wortführer quasi nicht angemessen honoriert. Die waren einfach gewohnt eine Leader Rolle suggeriert zu bekommen...

DI: Wie haben Sie das gemerkt, haben die was gesagt?

MK: Leider waren die Dinge nicht so offen. Sondern sie haben dafür gesorgt, dass Geld für Ankäufe vom Kanton in eine neue Kommission ging, die nur von regionalen Künstlern betreut war, wo ich dann nicht drin war oder solche Dinge.

DI: Wie haben Sie von aussen kommend allgemein die Innerschweizer Szene wahrgenommen? Es war ja die Zeit quasi nach der ‚Innerschweizer Innerlichkeit‘.

MK: Die war immer noch da, die „Innerlichkeit“, eigentlich war die Innerlichkeit immer noch dominierend als „Slogan“. Wenn man in die Sammlung ging, war das auch in vielen kleineren Werken dominierend. Ich habe dann festgestellt, dass es leider zu 90% nur Leihgaben der Künstler waren, die nicht dem Museum gehörten. Und dann habe ich dann sehr viel aufgekauft. Schon damals haben das viele gar nicht festgestellt, dass da etwas gemacht wurde, weil das erscheint dann wie unverändert im Museum... Natürlich sehr viele andere Künstler warteten darauf, dass ein anderer, neuer Leiter kommt, weil bei Ammann hatten sie keine Chance. So haben sie dann auf mich gehofft. Und als sie dann bei mir zu einem grossen Teil auch keine Chance hatten, weil sie wirklich in der Mentalität Lokalkünstler waren, die auch in

meinem Urteil nicht so wichtig war, waren die dann auch enttäuscht. Aber die hatten mehr Positionen in der Kunstgewerbeschule, da gab es zum Teil etwas Missstimmung, aber das war eher mit der etwas älteren Generation. Und die ganz junge Generation, die meisten Interessanten habe ich ausgestellt, in je einer kleinen Ausstellung in der Reihe „Junge Schweizer Kunst“, das waren etwa zwölf Ausstellungen über drei, vier Jahre. Es gab jeweils eine kleine Katalogbroschüre, die meistens mit dem Künstler entworfen wurde, es gab meistens einen Raum pro Künstler. Daraus ist schon etwas geworden – auch durch Ankäufe. Weil es nicht *eine* grosse Ausstellung war, hat es nicht dieses Echo gehabt, aber es hat doch etwas die Optik von der Region auf die ganze Schweiz vergrössert. Das war auch nötig, denn es war so dominiert von dieser Gruppierung, der Innerlichkeit, vor allen um Ammann und seinem Museum. Vor allem von den andern wurde das empfunden, die nicht Teil davon waren, und die Szene war sehr verschlossen. Der Titel ist nicht zufällig.

DI: Da haben Sie auch versucht, einen etwas anderen Akzent zu setzen, mit *Der behauste Mensch*.

MK: Ja, genau. Auch um das etwas zu thematisieren – auch kritisch – denn diese Verinnerlichung kann auch zu einer Abschliessung nach aussen werden.

DI: Es gab nicht mehr so viele Galerien in Luzern, als Sie da waren? Stähli ist nach Zürich...

MK: Stähli ist weg und er war natürlich sehr wichtig. Raeber hat auch ziemlich wenig mehr gemacht, wenig publiziert. Es gab die Gemeindegalerie. Später ist dann Luigi Kurmann gekommen mit einer alternativen Galerie und dann mit Mai 36 mit Luigi Kurmann und Victor Gisler gab es eine wichtige Erweiterung, bis sie nach Zürich zogen.

DI: Der Raum für aktuelle Kunst wurde 1978 gegründet.

MK: Das war ja fast mit meinem Anfang und Luigi hat viel bei mir gearbeitet im Museum. Er konnte davon etwas profitieren und erfahren und auch Kontakte machen über das Lokale hinaus. Das war wichtig, der Luigi mit seinem Raum für aktuelle Kunst. Er hat auch angefangen Videos zu zeigen.

DI: Mit Luigi waren Sie in engerem Austausch.

MK: Ja, er hat für mich gearbeitet. Vor allem hat er mitgeholfen bei grossen Installationen, Acconci und solchen Dingen: ich habe einen Teil dieser Amerikaner gezeigt, Terry Fox und eben Alice Aycock die frühere Partnerin von Dennis Oppenheim, der in der Kunsthalle Basel gezeigt wurde. Luigi Kurmann war für das Museum nicht unwichtig, er hatte schon Erfahrung mit Ammann, da hatte er auch schon etwas gearbeitet. Dieser Kontakt war sehr gut.

DI: Und wie eng war der Austausch mit der Kunstgewerbeschule, die Sie vorhin erwähnt hatten?

MK: Das war eher gespalten. Die Schule wurde geleitet von [Anton] Egloff, mit dem ich eigentlich gut auskam, und ich habe sehr bald etwas erworben fürs Museum, was vorher nicht der Fall war. Aber irgendwo hatte er von mir irgendetwas Grösseres erwartet - Ammann hatte ihn wenige Jahre von meinem Beginn in Luzern schon ausgestellt. Und für mich war deshalb eine andere Ausstellung nicht am Platz und eine grosse noch nicht fällig. So habe ich nicht automatisch Egloff gezeigt und das



war für ihn nicht so leicht, dass ich dann eher jüngere Künstler zeigte – einige von dieser Szene, wie der Mark Zumstein kam aus der Schule, Peter Roesch, ... Andererseits wurden lang die Plakate für die Weihnachtsausstellungen vom Museumsleiter aus den Vorschlägen von Studenten ausgesucht, schon Ammann und ich waren immer fürs Plakat der Weihnachtsausstellung dort... Die Konservatoren/Direktoren des KML haben immer die Einmann Jury fürs Plakat gemacht, live vor allen Schülern und Lehrern. Das war eine komische Sache, denn es haben alle beobachtet, wie man wählt [*lacht*]. Ein Plakat ganz am Anfang meiner Ära war sehr provokativ „das Kunstmuseum“ und das habe ich dann auch gewählt [*lacht*], weil es wirklich das beste Plakat war, mit dem leuchtenden roten oder rosaroten Z drin. Ich denke, dass es dann etwas schade war, dass die Kommunikation zum Museum etwas gestört wurde. Ich habe auch an anderen Kunstschulen unterrichten können. Nicht als regulärer Lehrer, aber ich wurde immer wieder, in Köln oder irgendwo, eingeladen, einen Kurs zu geben, für ein, zwei Tage. Nie aber in Luzern.

DI: Während der Luzerner Zeit?

MK: Ja, ich bin ja viel gereist und da macht man viel. Wenn ich auf die Luzerner Zeit etwas konkreter auf Ihr Thema der 70er Jahre eingehen kann, um zu kommentieren, wie das angefangen hat... Das grosse Zeichen des Wechsels in der Mentalität der Kunstgesellschaft war [wie der neue Präsident die Arbeit und Zielsetzung des Leiters einzuschränken versuchte]... Ich wurde z.B. sehr bald für die Biennale in Venedig 1980 als Kurator nominiert, mit Szeemann und mit Achille Bonito Oliva. Ich war damals erst gut zwei Jahre in Luzern, und der Präsident wollte das nicht tolerieren: „Das kommt nicht in Frage, der muss hier arbeiten.“ Und am Schluss haben sie mich gezwungen, wenn ich das mache, dass ich nur von Freitagabend bis Montagmittag weg sein kann. Das ist eine absurde Geschichte, eine so grosse Ausstellung so 2 Jahre lang vorzubereiten. Ich bin überall rumgeflogen, so in drei Tagen. Zwischendurch hatte ich andere Obligationen, Verpflichtungen fürs Museum. Ich konnte insgeheim doch auch etwas mehr machen. Aber einfach die Feststellung, dass die gedacht haben, das sein ein Schaden für Luzern, wenn der Leiter die Biennale macht. Das ist absurd.

DI: Dass dann quasi zu wenig Arbeitszeit bleibt für das Kunstmuseum.

MK: Ja und die Biennale war ja wirklich sehr wichtig. Für mich war sie wichtig, fürs Museum, aber auch für die Schweizer Kunst, weil wenn zwei Schweizer Kuratoren von vier – der Michael Compton von der Tate Gallery noch dabei, wir waren ein Quartett. Wir konzipierten und organisierten die zwei internationalen Hauptausstellungen. Zunächst gab es den Auftrag, die Hauptausstellung im Hauptpavillon in den Giardini damals noch „Padiglione Italia“ genannt zu machen, es war auch eines der ersten Male, dass der ganze Hauptpavillon für die Ausstellung zur Verfügung stand, ohne den nationalen Teil. Und das Thema war für die ganze Biennale vorgegeben, „die 70er Jahre“, insofern ist das interessant. Und da haben wir natürlich viele grosse Namen der 70er Jahre, international, ausgewählt. Und darunter gab es, man kann sagen, „nur einen“, aber es gab einen Schweizer, und das war Markus Raetz. Wenn man den Überblick sieht – es war natürlich eine sehr selektive Ausstellung – ich habe in dem Rahmen der 70er Jahre eine riesige Installation mit Beuys gemacht „Das Kapital“, die dann später in die Sammlung Crex nach Schaffhausen kam, es gab Kounellis, Merz, es gab von der Malerei Polke und viele mehr. Jeder hatte einen grossen Raum oder Hauptraum, oder geteilt. Raetz

habe ich so mit Polke präsentiert. Und das war eine sehr fruchtbare Präsentation/Konfrontation. Man muss sich vorstellen, die Ausstellungen, die die Schweizer Künstler ins Ausland brachten, waren meistens durch die Pro Helvetia organisiert und deshalb meist von Komitees gemacht, zum Beispiel *The Swiss Avantgarde*, [1971 in New York] und waren deshalb meistens breit deckend, um sehr viele Bedürfnisse zu befriedigen. Und wenn man jetzt als Schweizer Kurator an der Biennale mitmacht, dann kann man daraus keine Schweizer Biennale machen, das wäre wirklich schädlich. Die zweite Ausstellung der Biennale, die heute immer noch sehr viel prägnanter in Erinnerung blieb, war „*Aperto 80*“. Das war die erste internationale Ausstellung der Biennale mit jungen Künstler überhaupt, auch als Hauptausstellung, damals in den Salzmagazinen in Dorsoduro, in diesen engen, schmalen Gebäuden, wo heute u.a. die Stiftung Vedova lokalisiert ist und immer noch Ausstellungen stattfinden. Wir bekamen erst sehr spät die Bewilligung, wir haben lange darum gekämpft für diese Ausstellung, und das wurde dann vier Monate vor Eröffnung [!] von der Biennale bewilligt. Und am Schluss hat Szeemann dann die definitive Auswahl alleine gemacht, aber das ganze Komitee hat fürs Projekt gekämpft. Und dort waren dann einige Schweizer dabei. Aber das war dann wichtig für die 80er Jahre. Das war der Übergang, wo Martin Disler, Rolf Winnewisser, Luciano Castelli dabei waren. Szeemann wollte unbedingt auch meine damalige Frau, Marianne Eigenheer und auch die Ingeborg Lüscher zeigen und das hat dann etwas böses Blut gegeben [lacht].

DI: Marianne Eigenheer hat ja schon im Museum gearbeitet, unter Ammann.

MK: Ja, ich habe sie so kennengelernt. Sie hat angefangen mit mir Kataloge zu machen und so sind wir uns näher gekommen und dann haben wir auch geheiratet [lacht]. Das war insofern erstmalig an einer Biennale: dass es Schweizer Hauptkuratoren waren... Raetz war da immer noch ein relativ junger Künstler, und war allgemein sehr zurückhaltend im Auftreten in der Kunstszene. Polke, den ich im engen Kontakt mit Raetz präsentiert habe, war viel, viel bekannter wie auch ein Mario Merz, insofern hat man ihm da einen besonderen Auftritt gegeben. Es waren auch Künstler dabei, die nicht Schweizer waren, aber in der Schweiz lebten, wie James Lee Byars. Insofern war das ein Schritt, indem das erste Mal Schweizer Kunst wirklich in einem grossen, internationalen Kontext in Erscheinung trat. Und dann gab es ja dann die andere Ausstellung „*CH '70-'80, Regionalismus/Internationalismus*“ im Kunstmuseum Luzern ganz anfangs 1981, die wie die Biennale dem Thema der 70er Jahre gewidmet war. Ich habe sie auch 79/80 produziert. Da gibt es dann Künstler drin, die vielleicht erst stärker in den 80er Jahren Auftrieb hatten. Aber im Prinzip war es schon das Kriterium, dass ein Künstler in den 70er Jahren tätig war.

[...]

DI: Der Untertitel ist auch sehr interessant, „Regionalismus – Internationalismus“. Da greifen Sie auch auf das Begriffspaar von Theo Kneubühler zurück, der dies schon 1972 im Buch „*[Kunst:] 28 Schweizer*“ geprägt hat. Im Sinne, dass das Regionale wichtig wird und die Nebenzentren wichtig werden und es ein neues Selbstbewusstsein gibt.

MK: Das ist wahr. Aber wichtig ist auch der Gegenpol, es ist ein Doppeltitel, der Regionalismus quasi in einen starken Dialog und Konfrontation zum Internationalismus setzt. Und nicht eines zum anderen quasi überqualifiziert. Dazu ist zu erwähnen, später bin ich zehn Jahre lang als Kurator, Kommissar für die Schweiz,

bei der Trigon-Biennale beim Steirischen Herbst tätig gewesen. Und 1981 haben sie in Graz eine Trigon Biennale gemacht zum gleichen Thema im Europäischem Kontext, nachdem meine „CH 70'-80“ [Ausstellung] auch 1981 in Graz präsentiert wurde. Aber dort wurde in der Trigon Biennale der „Internationalismus“ im Titel weggelassen. Es ging mehr über die Spezifik der Tendenzen eines „Regionalismus“. Mein Anliegen mit der Auswahl meiner „CH 70'-80“ Ausstellung war wirklich, die Schweizer Kunst, die wohl grosse Qualitäten in diesem Regionalismus entwickelt hat, wie das Kneubühler nicht nur beobachtet hat, sondern aktiv mitgeformt hat ... er war praktisch Gärtner der ganzen Geschichte, mit andern wie Ammann, in einen internationalen Dialog zu bringen. Kneubühler-Ammann haben da sehr viel geholfen, dass da Dinge wachsen und dass man die quasi nicht als lokalen Wildwuchs ausreisst und übersieht, sondern dass hier sehr viel Kreativität ist. Und in der damaligen Zeit war die Qualität vieler Schweizer Künstler im ganz Spezifischen, das kontextbedingt war, aber das Spezifische dann rausgenommen wurde aus den uralten Traditionen, eher Konventionen der lokalen Kunst. Sie haben wirklich eine Sprache gefunden, die sie auch bereichert haben durch ihr Empfinden, ihre Information der internationalen Möglichkeiten. Zur Auswahl: es waren dreissig Künstler insgesamt, aber was ich gemerkt habe war, dass in diesen Schweizer Ausstellungen zu viele Künstler das gleiche Gewicht haben, dass dann keiner einen grossen Impakt hat. Die fünfzehn Künstler, die mit Malerei, Skulptur, Installation gearbeitet haben, das war quasi die Kerngruppe. Die waren auch im Künstlerbuch, des zwei-bändigen Kataloges. Und dann die Gruppe der neuen Medien, wie Video, Film, Performance und dann auch „der Prolog“ zum Thema mit Friedrich Kuhn und Daniel Spoerri, André Thomkins und Dieter Roth und Heiner Kielholz als Vorspann, die wurden in einer kleineren Auswahl von Werken und im Katalog repräsentiert. Ich habe dann auch viele Sonderveranstaltungen gemacht und die Ausstellung ist dann, zwei Jahre lang ins Ausland gewandert. War in Deutschland, Frankreich, Österreich und Italien. Das war auch wichtig. Ich denke, dass diese Ausstellung für den Diskurs in der Schweiz, ich würde sagen mehr erreicht hat, als ich gehofft habe. Ich wusste gar nicht, wie viel man sich erwarten kann als Ausstrahlung. Das ist nicht nur einfach eine Selbstzelebrierung der lokalen Schweizer Szene. Aber das „Exportieren“ in bekannte Institutionen, führende Museen in Bonn, Graz, Genua und Bologna, hatten dann weiteren Folgen, weil diese Kuratoren, Direktoren meistens später dann noch mehr gemacht haben mit Schweizer Kunst. Auch diesen Künstlern, die im Kapitel der Performance, Video, Film waren, habe ich immer wieder die Möglichkeit gegeben, Performances oder spezielle Installationen zu machen. Ich habe nie alle diese Künstler mit Installationen oder Performances gezeigt, sondern je nach dem, auch wer zur Verfügung war. Präsent waren alle immer in kompakter Form; z.B. in einem kleinen Videoprogramm waren immer alle da, aber einzelne konnten an verschiedenen Orten grosse Installationen machen. Die andere Künstler, die plastisch gearbeitet haben, vor allem installationsmässig, haben die Chance gehabt, wie Niele Toroni oder Martin Disler, nach Möglichkeit jeweils vor Ort etwas zu machen. Wir hatten also quasi ein Set von Arbeiten zur Verfügung, die Werke der Luzerner Ausstellung plus einzelne Werke, die man über die zwei Jahre Tournée je nach Bedarf einsetzen konnte. Ich denke, diese Verbreitung Anfang der 80er Jahre hat diesem Künstlerkreis recht gut geholfen. Es gab Domino-Effekte, die sehr fruchtbar waren.

DI: Ungewöhnlich ist die starke Präsenz der Westschweiz, mit Performance und Video. Gab es da dann auch einen Austausch zwischen den Szenen oder den Personen?

MK: Ich weiss nicht. Ich war lange etwas enttäuscht, dass es noch länger brauchte bis die Westschweizer Künstler, vor allem in diesen Medien, etwas zur Kenntnis genommen wurden. Ich habe weiter gemacht in Luzern zum Beispiel mit einem Austausch mit Genf, dem Musée Rath, mit Hendel Teicher, Kuratorin vom Musée d'Art et d'Histoire. Sie hat eine Auswahl von Innerschweizer Künstlern gezeigt, die sie auf einer Rundreise in der Innerschweiz ausgesucht hat, – und ich habe gleichzeitig eine Auswahl von Westschweizern, vorallem aus dem Umkreis von Genf, für Luzern gemacht. Als Hauptausstellung und mit je einem Katalog versehen, für Genf und Luzern, so dass man, wenn man die Ausstellung in Genf besucht hat oder jene von Luzern, die Möglichkeit hatte, beide Selektionen mindestens in den beiden Katalogen zu sehen. Und das hat auch nochmals was beigetragen, das zu verfestigen.

DI: Sie haben auch mit dem CAC, [Genf] eine Ausstellung zusammen gemacht, *Im Westen nichts Neues*?

MK: Ja. Ich habe noch anders gemacht in punkto Austausch... Beim CAC war nur Castelli drin als Schweizer. Wilfried Skreiner hat in Graz dann viele Ausstellungen gemacht mit Schweizer Künstlern. Er hat mich wegen der meiner Biennale von 80 sofort eingeladen als Kommissar für Graz und hat mich dann, bis ich nach Amerika ging, immer wieder zur Mitwirkung angefragt ... [*lacht*], er hatte mich dort nicht einfach als Schweizer Kommissar, sondern auch als internationaler Kommissar. Wenn ich das Gefühl hatte, jetzt sollte man zusätzlich diesen englischen Künstler zeigen, konnte ich diesen auch vorschlagen – ausser wenn es auch ein englischer Kommissar hatte, dann habe ich da nicht reingemischt. Das war ursprünglich nicht eine so umfassende internationale Biennale, Graz war ein „Trigon“, eine Dreiländer-Biennale mit Österreich, Jugoslawien und Italien. Und Skreiner hat das dann auch geöffnet und u.a. Deutschland und die Schweiz dazu genommen und so ist das Spektrum langsam gewachsen. So sind auch meine Zusammenarbeit mit Klaus Honnef, für Deutschland und dann auch für Frankreich mit Jean-Louis Maubant, der das Nouveau Musée in Villeurbane [bei Lyon] gegründet hat, dazugekommen. Später kam dann Thierry Raspail, der damals angefangen hat, das zeitgenössische Museum von Lyon zu führen und dann Biennale von Lyon initiierte, so das sich das Team etwas vergrössert und verändert hat. Von Italien war dann auch einmal Bonito Oliva da, oder auch Maurizio Calvesi, und verschiedene andere. Graz wurde wirklich zu einer kleinen europäischen Biennale und da muss ich sagen, dass sich sehr viele Kontakte gebildet haben. Und Graz war eine schöne Stadt, wo man sich immer noch am Rande von Westeuropa gefühlt hat. Es gab zunächst immer noch das Gefühl von der Nähe zum Ostblock, mit Ex-Jugoslawien als eines der drei Stammländer, mit jeweils wechselnden Kuratoren aus Belgrad, oder Zagreb. Die Performance und Video war dort als Medium früh sehr wichtig. Da habe ich auch sehr viel Neues und Periphäres gesehen. Das war gut als Informationsquelle und Erfahrung aus anderen, weniger zentralen Kunstzentren. Und diese Überschneidungen halfen im Prinzip einer Vernetzung, die jedem Kurator sehr viel Freiheit erlaubt hat. Man war den Künstlern auch nahe, es kamen alle einrichten, ich konnte andere Künstler kennenlernen und umgekehrt. Ich glaube, dass die Schweizer Künstler, ich mag mich nicht mehr an alle erinnern, die ich dorthin brachte, aber es waren viele. Der letzte [mit mir als Kommissar] war Christoph Rütimann, das fing aber zum Teil mit bekannteren an. Der Claude Sandoz war da, der Felix Müller. Ich habe als Kurator dort auch zum ersten Mal Anish Kapoor gezeigt und Richard Deacon mit Ihnen die englische Szene integriert. Ich denke, das war eine sehr fruchtbare Vernetzung. Andere Kollegen haben viel stärker auf grossen Namen bestanden und die gefördert,

die haben vielleicht auch mal ein Schweizer gezeigt, aber dann die wirklich bekanntesten... Die haben ihre Austausch-Projekte gemacht mit den ganz grossen Namen und da fiel dann alles Unbekanntere durch. Und in diesem Netz wie Graz und den kleineren Städten wie Bologna, Bonn, auch Lyon, Villeurbanne, [das war auch nicht Paris], dort in diesen kleineren Zentren war das Interesse eigentlich auch grösser an diesen Themen. Auch am Thema *Regionalismus*, denn die waren nicht in einem Hauptzentrum. Die waren auch irgendwo eine Minorität oder formten eine geschlosseneren Situation und sehr interessiert.

DI: Das haben Sie auch geschrieben hier im Vorwort, dass es Sie interessiere, ob es an anderen Orten ähnliche Phänomene gäbe des Regionalismus. Im Rheinland zum Beispiel.

MK: [*lacht*]. Was ich geschrieben habe, weiss ich nicht mehr, aber das stimmt. Ich habe da auch aufgenommen.

DI: Nochmals zurück zur Ausstellung, welche Diskussionen löste sie aus in der Kunstkritik oder der Künstlerschaft?

MK: Provozieren tun immer die ganz neuen Dinge. Disler hat zum Beispiel dort eine Arbeit im Museum auf die Mauer gemalt, auf eine riesen Wand, die dann zerstört wurde natürlich, und hat mir auch lange nicht sagen wollen, [mit dieser Wand.] Ich war auch etwas skeptisch, eher ängstlich, aber habe dann gesagt, gut, entweder geht's oder es geht nicht. Und half zu einem Durchbruch von Disler. Er war auch an der Biennale ein paar Monate vorher. Das Interesse war zum Beispiel sehr stark auf diese Disler-Präsenz, wie in den letzten Jahren Pipilotti Rist. Aber das gab es damals noch nicht das war ein neues Phänomen, dass ein Schweizer Künstler diese Rolle hatte... dass da Galeristen aus Deutschland und Österreich angereist kommen für die Eröffnung einer Schweizer Ausstellung, war irgendwie komisch, da es so neu war. Die Galeristen haben dann auch die übrigen Künstler gesehen. Es gab auch darunter sehr aktive österreichische Galeristinnen und die haben dann sehr enge Kontakte mit diversen dieser Schweizer Künstler aufgebaut. Diese haben meine Aktivitäten auch sehr regelmässig verfolgt und einige die Ausstellung auch an den weiteren Stationen im Ausland, natürlich vor allem Graz und Bonn, angesehen. Disler hat natürlich die Meinungen auch gespalten.

DI: Wann war die Ausstellung von Disler in der Kunsthalle Basel? Das war auch ungefähr um diese Zeit?

MK: Ich denke, dass sie noch nicht war zu diesem Zeitpunkt. Er hatte auch sein Verhalten gewechselt, plötzlich wurde er ein Star. Es war schwierig [*lacht*], ihm dann Dinge vorzuschlagen, geschweige denn vorzuschreiben, was natürlich gut war, aber unbequem.

DI: Sie haben die Ausstellungen eng mit den Künstlern entwickelt?

MK: Ja, ich habe das auch gern gemacht. Bei Markus Raetz wurden lang ganz spezifische Werke ausgewählt, die in allen Stationen gezeigt wurden. Bei Toroni war es eine Frage mit ihm zu entscheiden ob er eine spezifische Installation kreiert, oder Werk mit Imprints [auf Leinwand präsentiert, je nach Ort]. Es gab die sanften, ruhigen, stillen Gemüter in der Auswahl, wie aus dem Aargau/Innerschweiz [*lacht*]: Winnewisser, Kielholz, Ilse Weber – da wählte ich mit dem Künstler im Atelier die Werke aus... Auch Jean-Frédéric Schnyder, der hatte noch nicht viel neuere Arbeiten

bereit, aber welche aus den 70ern, als Szeemann ihn schon gefördert hatte. Es waren insofern ganz verschiedene Gemüter/Stile/Medien, aber es war sehr wichtig, dass jeder Künstler in der Luzerner Präsentation einen ganzen Raum hatte. Auch im Katalog, im zweiten Band, der als Künstlerbuch konzipiert war, hatten alle einen gleich umfangreichen eigenen Bund, den ich zusätzlich auch separat binden liess. Vorgestern habe ich ein ganzes Dossier gefunden mit den Original-Vorlagen zum Katalog [*lacht*], alle noch schön alles auf Papier aufgeklebt. Mit den z.B. kleinen Minifotos von Schnyder, einer Abfolge für Trickfilmsequenzen einer tanzenden Maus, oder Toronis Postkarte mit Pinselabdruck als Originalvorlage.

DI: Wie wichtig waren die Kataloge für Sie? Hier haben Sie auch ein Künstlerbuch dazu gemacht. War das ein wichtiges Medium?

MK: Ja, das war sehr wichtig. Kataloge war ein riesiger Kampf mit dieser sehr, ich würde sagen, überängstlichen und nicht investitionsfreudigen Kunstgesellschaft. Obwohl ich das Budget nie überzog, ausser in Fällen, wo sie mich gezwungen haben, eine Monsterausstellung zu machen, [mit viel Kunsthistorischer Forschungsarbeit durch zahlreiche Experten], wo jedermann wusste, dass sie finanziell nicht [mit Gewinn] funktionieren kann. Wie z.B. in „*Wir malen für fromme Gemüter*, religiöse Malerei aus dem 19. Jahrhundert in der Schweiz“, das war finanziell ein Debakel, aber das hat der Kanton so gewollt. Die Kataloge waren insofern wichtig, dass man die Ausstellungen weiter am Leben erhalten kann, und sie wurden ja bescheiden gemacht. Das sind häufig am Anfang noch mit Schreibmaschinen produzierte Bücher... Heute würde ich die Buchumschläge anders machen, aber der Grafiker hat auch kostengünstig speziell fürs Museum gearbeitet. Häufig relativ kleine Kataloge für die Sonderausstellungen, ... Aber auch diese waren doch sehr wichtig für die Künstler, etwas zu haben für die Information. Und ich habe den Verkauf [der grösseren Kataloge] wirklich wie einen Verlag geführt, indem ich praktisch einen Buchpreis bestimmte und den Verkaufspreis im Museum wie eine Subskription angesehen und mit einem Rabatt in der Ausstellung anbieten konnte. Nach Schluss der Ausstellung haben wir auch im Museum den Buchpreis verlangt, sind mit dem Preis also raufgegangen. So bekam der Buchhandel 30-50% Rabatt und hat angefangen, unsere Kataloge zu verkaufen. Heute völlig unvorstellbar. Ich habe in Japan in einem Warenhaus sämtliche Kataloge von Luzern gefunden [*lacht*]. Die hatten eine riesige Buchhandlung und die haben praktisch alles von uns gehabt. Ich wusste, dass ein Japaner immer bestellt hat [*lacht*]. Und so sind die auch nach New York gelangt, natürlich nicht so vollständig... Ich konnte mit diesem System auch die alten Titel, die von Ammann gemacht wurden weiterhin verkaufen, er hat ja viele Kataloge gemacht und alle relativ einfach, aber gut. So dass ich, wenn ich kämpfen musste um die Weiterexistenz von internationaler Aktivität, oder was auch immer das Thema war, weil man in der neuen Leitung des Vorstandes das Gefühl hatte, Luzern kann sich das nicht leisten, also sollten wir es wie Aarau, Solothurn machen... darauf konnte ich jeweils erwidern, dass wir die Kataloge nicht so kostendeckend produzieren könnten, wenn wir nur Schweizer Künstler zeigen würden. Im Prinzip habe ich zehn Jahre lang die Katalogproduktion durch die Verkäufe selbst finanziert, alle Verkäufe. Die alten Kataloge haben immer geholfen, die laufende Produktion zu tragen. Dazu zählten auch die grossen Sommerausstellungen, wenn zum Teil die Kataloge ausverkauft wurden, dann wurden sie gesucht. Das war im Prinzip eine gute Sache. Das hat den ganz jungen Künstlern nicht immer gefallen. Ich habe seit ganz am Anfang diese Serie *Junge Schweizer Künstler* gemacht und hatte dann im Jahr der grossen Ausstellung der Schweizer Kunst das Gefühl, da muss ich nicht noch die

kleine machen. Nachher habe ich wieder weiter gemacht. Und dann gab es, vielleicht für Ihr Thema interessant, noch zwei Dinge... Ich habe dann diese Ausstellungen mehr zusammen gruppiert, ich habe dann in einem Jahr zweimal drei Künstler gezeigt. Das war 1986 oder so, der Titel der Reihe *Junge Schweizer Kunst CH 86*, das wurde dann *CH 86*. Das waren etwa acht, neun Künstler in zwei Ausstellungen und das gab dann ein kleinen Katalogband [statt nur Hefte]. Das Projekt mit Genfer und Innerschweizer Künstlern war 1984 und vorher starteten wir 1982 zum ersten Mal der Nordmann-Preis dank Philip Nordmann, der zum Manor-Kunstpreis von heute wurde.

[Pause]

MK: 1982 wurde das damalige Nordmann Warenhaus, das älteste vom Manor-Konzern, 100-jährig. Und Philippe Nordmann ist über einen Mitarbeiter an uns heran gekommen, über die Stadt zunächst, und wollte etwas machen mit Kunst im Kunstmuseum. Zum Glück ist der damalige Kulturreferent der Stadt auch zu mir gekommen, und dann haben wir ein kleines Konzept vorgeschlagen. Das war gedacht als einmaliges Jubiläum. Manor war noch gar nicht als Name für die ganze Warenhauskette existent. Philippe Nordmann hatte vor, einen Preis für einen Künstler zu machen, für einen Werkankauf, das dem Kunstmuseum und der Stadt gehören würde. Das war so kurzfristig, dass man keine Ausstellungskatalog planen konnte. Innerhalb weniger Wochen wurde da improvisiert, ein Komitee und eine Jury ad hoc zusammengestellt und von heute auf morgen wurde ich gebeten, eine Liste von Künstlern zumachen, die mir willkommen wären mit einem Werk im Museum. Nicht dass die Stadt Luzern ein Werk von einem Künstler bekommt und der Museumsdirektor sagt, das können wir leider nicht nehmen [lacht]. Philippe Nordmann hat mich dann quasi zum Manager/Kurator gemacht. Er hat mir ziemlich freie Hand gegeben, einzig wünschte er nicht, dass man Künstler enttäuscht, dass sie Werke für eine Jurierung anschleppen, und dann enttäuscht wieder zurückholen mussten. Sondern dass ich aus meinem Wissen und meiner Erfahrung einfach einen Vorschlag einiger Künstler mache, und die Jury war dann relativ breit und ohne meine Stimme. Da waren verschiedene lokale Künstler, Kunstgewerbeschule, es war politisch und kulturell ziemlich abgedeckt. Aber auch Philippe Nordmann war selber dabei, er war sehr engagiert. Er war nicht unbedingt ein sehr informierter Kenner der jungen Kunstszene, eher nicht, aber er ist ein sehr kritischer und engagierter Beobachter. Ältere Kunst hat er immer schon seit langem gesammelt. Insofern habe ich dann über die Jahre gemerkt, dass er eben sehr an diesen Begegnungen mit kreativen jüngeren Künstlern und Künstlerinnen selber sehr interessiert ist. Dieser Preis hat ihm auch die Gelegenheit gegeben, meistens dann im Nachhinein, die Künstler besser kennenzulernen. Er hat den Kontakt zum Teil weiter verfolgt und ich weiss von Fällen, wo er auch später durch das Unternehmen oder privat weiter Werke angekauft hat. Das Entscheidende war, dass wir beim ersten Versuch einen enormen Erfolg bei der Kritik und dem Fachpublikum und unseren Mitgliedern hatten: der erste Preis ging an *Andreas Gehr*, und ich hatte damals zufällig in der Sammlungspräsentation eine grosse Arbeit von Gehr, die er für die Ausstellungsserie „Junge Schweizer Kunst“ eingerichtet hatte. Ich habe unter anderen auch ihn vorgeschlagen und das Werk war in der Sammlungspräsentation während der Jurysitzung präsent, so dass es die Jury sehen konnte, aber auch andere Werke von anderen Künstlern, z.B. Bilder von Winnewisser, Eigenheer und andere. Da wurde einfach zur Preisverleihung eine öffentliche Preisvergabe gemacht, mit einer Ansprache und einem sehr guten Buffet. Wahrscheinlich war der Erfolg des Preises vor allem auch wegen der Einzigartigkeit und Monumentalität des Werkes und dem

hochkarätigen Buffet, mitgetragen, denn viele Künstler kamen, die vielleicht persönlich enttäuscht waren, dass sie den Preis nicht hatten, aber Respekt zeigten vor dem Werk und Genuss am Aperó. Das wurde ein (auch kunst-)gesellschaftsmässig so interessantes Ereignis und hatte so ein gutes Feedback, dass Philippe Nordmann ein Jahr später zurückkam und sagte: „Ich möchte das weiter machen.“ Zunächst in Luzern, ich weiss nicht mehr, wie oft wir das alleine machten, bis er mich dann gebeten hat, konsultativ mitzuwirken, um den Preis auch in anderen Regionen mit andern Museen durchzuführen. Die Struktur der Firma war eine Privatfirma, an der drei verschiedene Familien beteiligt sind [Maus, Nordman und Bénédic, ich weiss nicht, wie das heute ist]. Jedes Warenhaus hatte ein spezifisches Familienmitglied als Hauptverantwortlichen, der teilweise mitverantwortlich ist und in einigen Aspekten das Sagen hat, z.B. für Sponsoring. An einem Ort wollten diese Familien Mitglieder eher nur Fussball unterstützen statt Kunst und umgekehrt. Es dauerte einige Jahre, bis alle schliesslich in dem Projekt Kunstpreis alle Manor Regionen mitgemacht haben.

Der Erfolg war wahrscheinlich so überzeugend, dass alle von Philip Nordman überzeugt werden konnten, dass es sich auch bei fehlendem Interesse für das Image lohnt. Auf jeden Fall war das für Luzern sehr gut, wir haben dadurch viele bedeutende Werke für die Sammlung bekommen, viele regionale Künstler erhielten öffentliche Aufmerksamkeit und echte Förderung. Nach dem dritten Preis, hatte ich dann Nordmann überzeugen können, dass Manor auch die Kosten einer Ausstellung und eines Katalogs in einem vernünftigen Ausmass übernimmt. Das hatte in der Folge wirklich auch einen guten Domino-Effekt auf die ganze Schweiz, indem das wirklich einer der wichtigsten Preise für jüngere Schweizer Künstler geworden ist. Das hat mich sehr befriedigt, dass da Luzern am Anfang war und auch als Leiter eines Museums mit wenig Mitteln eine substantielle Unterstützung für einen wichtigen Leistungsauftrag, jenem der Förderung der jungen regionalen und Schweizer Kunst, erhielt. Ich hatte nie in Luzern mehr wie 100'000.- Franken Subventionen im Ausstellungsbudget für sämtliche Ausstellungen. Die effektiven Jahreskosten aller Ausstellungen, inkl. der Sommerausstellungen, waren jedoch manche Jahre bis über 1 Million, das heisst, man musste sehr viel Gelder neben den Subventionen in Luzern reinholen.

DI: Hatten Sie da auch andere private Sponsoren?

MK: Ich musste Sponsoren suchen, vielleicht weniger private... Gerade die internationale Tätigkeit hat dazu geführt, dass wir relativ viel Unterstützung bekamen aus dem Ausland: sei es vom *ifa* Deutschland, vom Österreichischen Bundesministerium, vom British Council für England und natürlich von der Pro Helvetia für die Projekte mit den ausländischen Partnern. Die Amerikaner waren die einzigen, die nie etwas von einer öffentlichen Stiftung- oder von der Regierung gegeben haben, obwohl ich relativ viele Amerikanische Künstler gezeigt habe. Aber dann bekamen wir auch beträchtliche Mittel von kommerziellen Sponsoren. Ich bin in Luzern gezwungenermassen wahrscheinlich der erste gewesen, der in der Schweiz wirklich regelmässig für die Sommerausstellungen Banken und Versicherungen als Sponsoren gewinnen konnte. Das war damals auch so viel leichter, denn es gab keine Konkurrenz. Man musste einfach die Ideen haben und das vorlegen.

Für Schweizer Kunst [galt das damals noch nicht, mit Ausnahme vom erwähnten *Nordman (heute MANOR) Preis*]. Ich mag mich erinnern, Philippe Nordmann hat mich mal eingeflogen nach Genf für eine Besprechung [als wir schein einige Jahre



positives Echo mit dem Nordman Preis erhielten]. Ich kam von Zürich und er von Basel, in seinem Büro mit einem japanischen Garten, der auf dem Dach auf dem Warenhaus in Genf ist, eine völlig andere Welt als darunter. Und da habe ich auch begriffen, dass Kunst für ihn sehr wichtig ist, sehr meditativ wirkt. In seinem Büro konnten höchstens drei Menschen inklusive ihm selbst sein. Er kam gerade von einem Treffen mit einem Museumsdirektor in Basel zurück, und er hatte von dem eine harsche, Abfuhr erlebt, wie er es generell noch nie erlebt habe. [lacht] Das konnte er sich einfach nicht vorstellen. Er sagte, dass dies auf eine so überhebliche Art geschah, im Sinne wie „dass das billige Warenhaus es wagt, (damals hiess es in Basel *Rheinbrücke*), sich einbildet, mit dem Kunstmuseum Basel ein Projekt machen wollen“. Inzwischen gibt es natürlich schon lange auch in Basel den MANOR Preis, nach dem Erfolg in Luzern und anderswo [lacht]. Ich muss sagen, das war eine sehr fruchtbare Begegnung mit Nordmann und ich denke für die Schweizer Kunstszene wichtig. Nur sind wir damit mitten in die 80er Jahre abgeschweift und Ihr Thema sind die 70er Jahre?

DI: Aber es ist trotzdem sehr interessant. Also das war ein wichtiger Partner, auch Gesprächspartner? Wer waren sonst die wichtigen? Hatten Sie mit Kneubühler engen Austausch?

MK: Kneubühler, und mit Max Wechsler. Ich muss sagen, Kneubühler lebte ziemlich zurückgezogen und wir hatten leider nicht häufig Austausch. Und ich weiss nicht, ob er sich mit anderen auch zurückgezogen hat. Aber ich denke da an seine Projekte in seinem Künstlerkreis mit und um Ammann, und ich hatte nicht die gleiche Wellenlänge, also irgendwo war ich im Temperament eben nicht Ammann. Ich war sehr anders und das hat nicht allen gepasst. Mit Max Welcher hatte ich sehr gute Momente und sehr kritische Momente, aber das hat eher mit dem Temperament zu tun. Ich habe ihn als Autor immer wieder beschäftigt und auch vorgeschlagen für andere Aufträge. Das war schon wichtig. Für mich jetzt, in meiner Zeit war Max Wechsler der wichtigste Gesprächspartner war, als Kritiker dort. Der Niklaus Oberholzer Redaktor ursprünglich vom *VATERLAND*, später *NLZ*. Er war gerade speziell für die Schweizer Szene auch wichtig. Sonst, muss ich sagen, waren meine auswärtigen Kontakte prägend, die weiter gingen, Honnef, Serota, Bonito Oliva, Skreiner und vor allem mit Szeemann....

DI: Waren Sie mit ihm in engem Kontakt, auch wegen der Biennale?

MK: Von da her vor allem, aber schon vorher. Und dann habe ich ein Haus in Someo, im Maggiatal und er war in zunächst Tegna und Locarno und nachher hatte er seine Fabbrica in Maggia gemacht und Someo gehört heute zur Gemeinde Maggia. Das war zwei Fahrminuten von mir.

DI: Da waren Sie quasi Nachbarn?

MK: Wir waren quasi Nachbarn. Wenn wir uns gesehen haben dort, wenn ich sein Licht sah, spät nachts, und ich kam nach Hause und dann habe ich ihn entweder nicht stören wollen oder ich bin bei ihm schnell vorbei. Ich bin etwas emotional darüber, denn er war wirklich ein guter Freund... Aber solche Gelegenheiten waren dann wirklich sehr schön. Und er war sehr kompakt in seinen Äusserungen und Urteilen. Das hat mir sehr gefallen, im Unterschied zu vielen Kollegen, die quasi sehr von oben herab über Künstler urteilen und dann, wenn einer ihnen nicht passt, einfach so power machen, dass er ignoriert wird. Und das muss ich sagen, das ist leider auch etwas mit Jean-Christophe passiert, dass auch Künstler in der

Innerschweiz dann enttäuscht waren. Er hat sie unterstützt, und wenn dann eine Künstlerin oder ein Künstler nicht mehr in seinem Wohlwollen war, dann nicht mehr unterstützt, und sie fühlten sich dann sehr verlassen. Und ich habe in dem Sinn vielleicht generell die weniger emotionell nahe, weniger intime Beziehung zu Künstlern. Doch schon zu einzelnen Künstlern auf der ganzen Welt und auch in der Schweiz immer noch sehr nahe, konstante Kontakte. Aber als Museumsleiter, Kurator bewahre ich eigentlich immer, eine kleine persönliche Distanz und ich denke, ich habe mich immer gescheut, Leute in Richtungen zu stossen. Ich habe immer darauf gewartet, dass die Initiative, das Gespräch, die Ideen zunächst von Künstlern kam, die man dann aufnehmen kann. Aber nicht: „Du, ich finde du solltest das und das und das machen.“ Ich habe eigentlich immer die Autorschaft des Künstlers total estimiert und deshalb meine Aufgabe weniger gesehen in einem persönlichen Spiritus und Promotor, sondern als institutioneller Promotor. Das andere, das ist eher die Aufgabe des Galeristen oder so, der eine andere Beziehung zum Künstler hat. Und das war eine verschiedene Sache. Szeemann war vielleicht zwischendurch auch mehr noch persönlich, aber die Künstler haben einfach gemerkt, wenn ihm etwas nicht so gefiel. Auf eine sehr anständige, nicht verletzende Art. Auch mir gegenüber – er hat über Kollegen auch geurteilt, nie despektierlich, und ich wusste, jeweils was ihm an mir nicht gepasst hat oder so. Als ich New York die Kunsthalle aufgemacht hatte: „Musst du wieder eine Institution machen, kannst nicht endlich ganz unabhängig sein?“ *[lacht]*. Ich denke, diese Geister waren aber doch sehr wichtig. Ich weiss nicht, ich sehe heute in der Kunst, auf der Seite von Künstlern wie Vermittlern hat sich so viel verändert, dass ich da auch nicht viel Nähe fühle. Der Kunstmarkt und die Galeristen sind zu einem so enormen Faktor geworden, in Bezug auf die 70er Jahre und Regionalismus und Internationalismus vom Thema, von dem wir geredet haben...

DI: Das spielte in Luzern eine kleine Rolle, der Kunstmarkt oder Galerien?

MK: Absolut keine Rolle. In der Schweiz gab es eh, für diese Generation der 70er Jahre, gab es fast noch keine Galerien. Pablo Stähli war für viele Jahre der einzige wichtige Galerist, der internationale Kontakte hatte, der vor allem mit Schweizer Künstlern tätig war und die dann verbreitet, publiziert und ausgestellt hat. Und sonst immer wieder etwas, aber es gab... So völlig verschieden heute mit diesen Grossgalerien von Hauser & Wirth, diese riesigen internationalen Konzerne, auch Schweizer. Dass eine Karriere eines Künstlers sehr, sehr langsam wuchs. Und anfangs der 80er Jahre mit dieser Ausstellung von Disler, in dieser Phase mit Basler Kunsthalle, Biennale, das waren nur ganz wenige, die dann einmal hoch kamen. Das ist jetzt anders und heute werden die Künstler auch nicht gross in Aarau, Luzern, Basel, Bern oder sogar Zürich, sondern sie werden gross, [wenn sie im richtigen Moment in New York oder in London oder auch Zürich via einem internationalen Vermittler in einem globalen Netz systematisch gefördert werden, die sie quasi exklusive repräsentieren können. Das ist völlig anders, wie alles... Der Internationalismus ist dann weniger eine geistige und inhaltliche Sache, sondern des Kommerzialisierung-Marketing]. Internationalität heute ist Globalisierung, und das sind die Märkte und der Kunstmarkt. Auf Grund von künstlerischen Ideen, wie sagen wir einer Arte Povera, Minimal Art, Concept Art – das füllte in dieser Zeit den Begriff Internationalismus und nicht der Handel. Die hatten auch selber, auch die Grossen, keinen Handel. Ganz bekannte Künstler der Konzeptkunst, Minimal Art, die hatten ganz lange keinen Markt oder ganz bescheiden. Hatten zwar Ausstellungen, hatten Galerien, [auch einzelne passionierte Sammler], aber sie haben auch heute noch zum Teil bescheidenere Preise als jüngere Künstler. Das ist völlig anders. Deshalb

muss man heute, wenn man von Kunst redet, muss man immer entweder Kunst in Anführungszeichen setzen, für mich ist viele Kunst heute zu „Kunst“ geworden. Ein kommerzielles Produkt, das quasi konzipiert wird auf einen Erfolg. Und dann gibt es noch „die“ Kunst... heute ist ja die Information total fließend, und damit kommt auch der Markt. Der Kontrast wird wahrscheinlich eher in einzelnen Individuen zu finden sein, die sich total zurückziehen von diesen Foren ohne Ambition in diesem Kunstmarkt Erfolg zu haben, und für sich kreativ sind. Aber das kann in allen Tätigkeiten sein, das wird fast zu einem obsessiven Hobby. Wenn jemand in diesen kommerziellen Kunsträumen nicht mitmachen will, muss er sich praktisch auf einen ganz individuellen Raum zurückziehen und irgendwie anders existieren. Er kann sicher nicht von der Kunst leben, sondern er hat irgendeine andere Tätigkeit und macht dann, was er will.

DI: Ja, die Kunstwelt hat sich auch extrem vergrößert, oder? Es gibt mehr Orte.

MK: Ja, es gibt dadurch auch sehr viel Positives, es gibt zum Beispiel sehr viel mehr Frauen in der Kunst heute, wirklich [*lacht*]. Das ist ein Faktor. Wenn ich jetzt die Entwicklung ansehe, die auch in der Schweiz sehr stark ist, vielleicht etwas verzögert, aber doch. Ich denke, das ist eines der schönen Dinge. Und dann eben eine Frau als Künstlerin in den gleichen Marktkriterien sich fügen muss, in diesem Sinn Erfolg haben muss. Es gibt sehr viele Kuratorinnen, wahrscheinlich heute mehr Frauen als Männer. Ich weiss nicht, aber hier in der Schweiz haben wir nun zum Glück heute sehr viele Frauen in der Kunst. Auf jeden Fall ist das eine sehr positive Entwicklung. Dass der Markt so dominierend ist, ist eigentlich sehr schade. Und dass der Markt, vielleicht wenn man jetzt auf die Schweizer Kunst sieht, wenn man sieht, was der Markt macht – er hat ja in der Schweiz diese grosse Galeristszene aufgebaut wie in New York und in Basel gibt es die Kunstmesse und beides ist extrem selektiv geworden und richtet sich auch nach den globalisierten Prinzipien und nimmt keine interessanten Galerien der Schweizer Peripherie mehr auf. Dadurch kommen auch Schweizer Künstler auf der Messe vor allem nur noch vor, wenn sie in einem dieser international tätigen Konglomerate von Galerien präsent sind. Und sehr viele sind dort verschwunden. Vielleicht bilden sich dafür wieder mehr wirklich regionalere Märkte, regionalere Kunstszenen. Aber die haben dann aber auch wieder das Risiko, dass sie in einen Provinzialismus verfallen können.

[*Pause*]

DI: In den Vorbereitungen ist mir aufgefallen, dass in dieser Phase der Internationalisierung ganz viele Ausstellungen oder Publikationen das Schweizerische im Titel führen. Zum Beispiel *28 Schweizer Künstler* oder *12 Künstler aus der Schweiz*. Mich würde interessieren, woher das kommt. Ist das ein Echo auf Paul Nizon? Oder geht es auch um eine Thematisierung vom Verhältnis von Künstlern zur Schweiz oder aus der Schweiz?

MK: Ich denke, in den meisten Fällen war das nicht so thematisiert, sondern reine konventionelle Praxis, diesen Projekten quasi eine Etiketle zu geben, die klar ist. Es gab nicht nur viele Ausstellungen mit dem Titel „Schweizer Kunst“, sondern man hat, immer wieder Kunstszenen mit nationalem Spektrum ausgesucht und präsentiert, ich habe das auch in Luzern wiederholt gemacht wie schon Jean-Christophe Ammann vor mir... Meine galten u.a. der jungen Englischen Skulptur, junge Österreichischen Malerei, die Berliner Szene – das war dann eine Stadt. Wenige Ausstellungen haben dann den Bezug gebracht zum Schweizerischen. Und die, die es gemacht haben,

haben dies meistens mit Katalogtexten formuliert. Ich denke, dass ein Kneubühler mit seinem Buch sehr viel stärker auf das eingegangen ist. Paul Nizons *Diskurs in der Enge*, ich weiss nicht, wie aktuell er jetzt noch ist, für mich war das quasi immer im Hintergrund präsent. Ich fühlte mich eigentlich immer sehr angesprochen von dem. Ich empfand die Schweiz, empfinde sie immer noch, als kreativ Tätiger, nicht als Künstler, sehr extrem beengend. Die ganze Globalisierung, auch in der Schweiz, hat das nicht verändert.

DI: Sie sind dann ja auch sehr viel hin und her, nach London, nach Paris.

MK: Ja, ich war sechzehn Jahre in New York, ich war in London und in Paris je zweimal mehr als ein Jahr. Jetzt bin ich zehn Jahre wieder im Tessin und fühle, es ist wieder Zeit, die Zelte abubrechen. Aber ich habe jetzt zu viel in Lugano aufgebaut mit meinem Archiv. Aber ich hoffe, dass es mir gelingt, nicht so wie Szeemann mit seinem Erfolg, aber dass ich mindestens wieder mehr reisen kann und tätig sein kann. Auch privat habe ich leider eine schwierige Zeit hinter mir, die mich über einige Jahre von der aktiven Ausstellungstätigkeit ausgeschlossen hat, aber jetzt bin ich wieder freier... Das mit dem *Diskurs in der Enge*, denke ich, definiert einen mentalen Raum der Schweiz, der sich sicher nicht schnell verändern wird. Und wenn man auch die jüngste politische Entwicklung in der Schweiz wie auch im Ausland ansieht, sind wir jetzt leider nicht mehr nur allein. Ich denke, dass sehr viele europäische Länder sich wieder abkapseln wollen, mal politisch, aber dann auch kulturell. Und von all diesen Einflüssen, sogenannten „wilden“ Einwanderern, die aus Ländern kommen, die fremd sind, die viele neuen Kulturen Bereicherung bringen, versuchen die extrem fremdenfeindlichen, konservativen Bewegungen, die jetzt, auch in der Schweiz immer stärker geworden sind, uns wieder abzukapseln, in die Enge zu treiben. Und was mir auffällt in der Schweiz heute, im Gegensatz zur Zeit von Paul Nizon: ich sehe fast keine Intellektuellen mehr. Ich weiss nicht, wo die sind! Sie sind entweder nicht aktiv, oder sie werden nicht mehr publiziert, gilt vor allem für kritische „eigentliche“ Intellektuelle. Ich denke, wir sind von einer Politik diktiert, die sich erstens auszeichnet von einem unendlichen Mittelmass und von einem absoluten Gegensatz von jeglicher Intellektualität, einer Anti-Intellektualität. Das ist leider auch in vielen anderen Ländern so. Denken wir an Amerika, das ja auch Tendenzen hat, die unheimlich provinziell sind. Das habe ich sechzehn Jahre lang, vor allem in den Jahren unter den beiden Bushs, erlebt. Das war eine unheimliche Abkapselung dort, mental. Ich denke, dass uns das heute fehlt. Die Kunstkritik generell ist ja weltweit fast ausgestorben. Die Kunstkritiker werden heute fast nur noch bezahlt, wenn sie Propaganda machen, eigentlich Marketing, Propaganda: Man wird gefragt, eine Ausstellung voranzukündigen, einen Text vorzuliefern, die Ausstellung muss schon im Voraus publiziert sein, und das schliesst eine kritische Betrachtung aus.

DI: Ja, und die Honorare sind ja so schlecht, dass man Katalogbeiträge schreiben muss und die kriegt man nur, wenn man positiv schreibt.

MK: Und die Honorare sind eh schlecht, auch im besten Fall sind sie schlecht.

DI: Ausser für wenige, für Starkritiker.

MK: Ja es gibt noch einige wenige – man muss ja keine Namen nennen [*lacht*], in Amerika oder wo auch immer. Oder es gibt die, die vom Markt bezahlt werden, ob mit Kunstwerken oder *cash*. Das ist im Prinzip eine Situation, wir reden von Kunstkritik, das gilt ganz gleich auch für Museen – auch die Museen sind häufig kein „Museum“ mehr als unabhängige Institutionen, sondern sind

Unterhaltungsmaschinen und müssen gemanagt werden, um sich selber mitzufinanzieren. Ein Museumsdirektor muss heute praktisch pro forma etwas von Kunst verstehen, aber er muss im Prinzip primär ein Manager sein, der eine Geldkuh kreieren muss. Und jetzt nicht nur auf die Kunst bezogen, zum Beispiel die Politik selbst wird nicht diskutiert, sie wird quasi auf sehr banale Weise rezipiert. Es werden ja keine Fragen gestellt zu solchen Problematiken, was in den 70er Jahren gang und gäbe war, den 60er Jahren auch, Ende der 60er sowieso, von einer Szene von bekannten Schriftstellern, von Akademikern und Intellektuellen, von Leuten, die schreiben oder interviewt werden. Insofern hat sich dieser *Diskurs in der Enge* höchstens verschlimmert. Auf eine andere Ebene noch verschlimmert, nicht für die Schweiz, aber diese Abkapselung, der Igel, der sich schützt und die bekannte Partei, die sich noch stolz fühlt, solche Bilder zu vermitteln. Irgendwie haben die einen Orgasmus, wenn sie diese Abgeschlossenheit sehen. Es wäre interessant, dass eben ein intellektueller Diskurs auf internationaler Ebene versucht, die Vermarktung, aber auch die Politik der Abkapselung kritisch aufzuarbeiten und anzugehen. Aber die ganze rezipierte Kunstszene, also der aktiv geförderte Teil, ist sehr viel mehr dominiert von einem kapitalkräftigen Galerien- und Sammlermarkt. Sammler sind ja zu einem ganz wichtigen Teil geworden, und die Sammler sind heute häufig beraten. Es gibt dann statt den echten Kritikern die sogenannten Kritiker, die Sammler beraten. Es gibt die freien Händler, das hat im Prinzip eine Verarmung zur Folge, die man nur dokumentieren könnte, wenn zum Beispiel Institutionen wie die Pro Helvetia auch öffentliche Ausstellungen unterstützen würden, sie solche Themen aufgreifen könnten.

DI: Es gibt ja schon diese Diskussion und einen Austausch, aber das führt jetzt vielleicht zu weit. Aber einfach auf einem weniger prominenten Level, es gibt verschiedene Levels. Quasi dieses Level der Kunst, die in den Markt kommt und dann das andere, dass dann viel...

MK: Ja, wir hoffen, dann dass auch mit den Mitteln des Internets und mit Blogs oder so, dass hier eine kritische Note rein kommen kann. Und auch eine bessere Kommunikation...

DI: Das führt ein bisschen weit weg von unseren... [*lacht*].

MK: Wir sind mitten in den 2010ern.

DI: Was ich hier noch fragen wollte: Was mir auffiel, Konzeptkunst spielt keine Rolle, Minimal spielt keine mehr, in diesem Überblick [*Ausstellung CH 70-80*], oder viel, viel weniger stark.

MK: Nein, an Schweizer Konzeptkunst – an wen denken Sie? Die, die es hatte, sind da. Ein Toroni, Aldo Walker, das ist pure Konzeptkunst. Aber es war nicht sehr dominant. Konzeptkunst spielte in der Innerlichkeit weniger eine Rolle, während ein Toroni in Paris lebt. Aldo Walker war in der Innerschweiz und er hatte eine interessante Mischung. Er hat auch gezeichnet, diese Bildformeln, aber er hat es zusammen gebracht mit Begriffen. Ein Armleder hatte in diesem Sinne auch seine konzeptuelle Seite. Ich war persönlich sehr engagiert in der Konzeptkunst, vor allem anfangs 70er Jahre und habe auch ganz früh Dinge gesehen und erlebt und unterstützt. In England, aber in der Schweiz habe ich das nicht gefunden.

DI: Wenn Sie es gefunden hätten, hätten sie es gezeigt.

MK: Selbstverständlich. [Ich] habe praktisch alle bekannten gezeigt: Aldo Walker, Niele Toroni, Mosset, Markus Raetz, der auch eine Phase konzeptueller Arbeiten hatte, sowie in anderen Ausstellungen, Projekten, z.B. in den Reihen „Junge Schweizer Kunst“, auch jüngere oder ephemere, konzeptuelle Haltungen berücksichtigt, wie Hannes Vogel, Heinz Brand, Christoph Rüttimann.

DI: Und vielleicht noch zu [Paul] Nizon zurück, ganz kurz. Diese Enge, die er beschrieb, das war fast zeitgleich, dass es nachher eine Aufbruchstimmung und gewisse Euphorie gab, anfangs der 70er Jahre, das hatte wahrscheinlich auch politische Gründe, den 68ern.

MK: Mit den 68er Jahren war das natürlich ein starker Aufbruch. Hier in Basel, das habe ich schon erwähnt, im Institut [für Kunstwissenschaft] zum Beispiel, und an der ganzen Uni. Ich bin aus dieser Generation. Das Theater Basel hatte damals nicht nur eine interessante Rolle gehabt punkto dramaturgisches Haus und Oper und Ballett. Sondern mit dem Montagabenden haben sie auch unheimlich viele politische Themen ins Theater rein gebracht und auch überlokal vermittelt. Dieser Aufbruch war ja sehr stark und viel kam rein. Die Enge wurde irgendwie gebrochen für eine Weile. Aber ich sehe das absolut positiv: [Ein zwar befristetes Aufbrechen des „Reduits“ einer Isolation auf das Schweizerische]. Ich denke, dass man die positiven Faktoren der Schweiz, die gegeben sind quasi durch die Natur, die Geografie, durch die Politik – es ist ein kleines Land mit kleinen Einheiten –, dass die der Kreativität sehr förderlich sein können. Vor allem können sie auch eine Konzentration auf sich selbst, den Kreator selbst, bringen mit der Stille, Meditation, und quasi ein aus diesem Kontext schöpfen, mit der Information von aussen, die ja offen ist. Aber ich denke, wenn man da nicht ganz, ganz unheimlich produktiv als Einsiedler ist, als meditativer Mensch, der keinen Diskurs braucht, dass man immer wieder die Erfahrung des Hinausgehens aus der Schweiz machen muss, aufbrechen und weggehen. Ich persönlich kann es nur so machen. Ich muss nicht unbedingt im Ausland leben, aber immer wieder aus der Schweiz hinaus gehen. Und heute ist es für die Künstler mindestens besser geworden, weil ja sehr viele Ateliers da sind, in Berlin und New York und an anderen Orten. Die Künstler können da hin gehen, nur sind es leider sehr kurze Aufenthalte.

DI: Bice Curiger hat ja gesagt, dass Fischli & Weiss die ersten gewesen seien, die nicht mehr ins Ausland gehen mussten, um international Erfolg zu haben. Aber das war denn eigentlich eine andere Szene, Zürich um 1980. Das war dann später.

MK: Ich denke, wenn Fischli & Weiss nicht auch Filme gemacht hätten, Videos von ihren Arbeiten, hätten sie das damals nicht geschafft. Die Arbeit konnte auf einem Medium weiter vermittelt werden mit einem sehr grossen Erfolg, das dann die physische Präsenz der Künstler nicht so nötig machte. Ich glaube, heute kann sich ein Künstler individuell schon global informieren und wirken, aber ich habe einfach das Gefühl, dass es für mich fast unabdingbar ist, dass man sich zwischendurch auch physisch verpflanzt. Weil es Dinge gibt, die erfährt man sonst nicht. Wenn man die Information per Internet, Fernsehen hat, dann ist das auch ziemlich egalisiert, was man sieht, diese Ebene schaltet einen grossen Teil der physischen Realität aus. Hingegen wenn man zwischendurch in Mexico City oder New York, der Bronx oder irgendwo, einen Teil der Realität einer globalisierten Welt mitbekommt, den wir hier einfach nicht haben, dann ist das sehr hilfreich und kann auch sehr produktiv sein.

DI: Vielen Dank!

MK: Gern geschehen.