

Interview mit Pablo Stähli (PS)

Das Interview fand am 27. Oktober 2011 in Luzern statt. Die Fragen stellte Miriam Sturzenegger (MS).

Transkription: Kathrin Borer.

Pablo Stähli, geboren 1944, Galerist und Verleger.

Miriam Sturzenegger: Wir beginnen mit ein paar Fragen zu Ihrem Werdegang. Sie haben nach einer Buchhändlerlehre kurz in der Werbung gearbeitet und sind dann beim Kunstkreis hier in Luzern tätig geworden. Das ist alles, was ich über Ihre ganz frühe Biografie ausfindig machen konnte. Wie hat sich Ihr frühes Interesse an Kunst entwickelt, gab es bestimmte Begegnungen mit Kunst oder mit Künstlern, die ganz am Anfang für Sie sehr prägend waren?

Pablo Stähli: Ich denke, ein Schlüsselerlebnis für mich war die legendäre Paul Klee-Ausstellung [...] 1956 in Bern gewesen, da war ich elfjährig und das hat mich unheimlich beeindruckt. Ich habe noch eine lustige persönliche Geschichte dazu, die ich dann erst später erfahren habe. Der Vater von Markus Raetz und mein Vater waren beide Musikschüler beim Vater von Paul Klee. Das wusste ich mit elf natürlich noch nicht, aber diese Ausstellung war für mich unheimlich schön und interessant. Ich habe auch den Katalog weiss nicht wie viel Mal gelesen. Ich denke, da ist eben etwas passiert. Und die spätere Beziehung, die kam hauptsächlich über Freundschaften zu Künstlern, über das Mitfeiern in denselben Kneipen, wo die Künstler waren. Die Beziehung zu Harry Szeemann war natürlich ganz, ganz wichtig.

MS: Ihn haben Sie auch persönlich gekannt?

PS: In Bern damals schon, als er noch sehr jung war.

MS: Sie sind in Bern aufgewachsen?

PS: Nein, ich habe in Bern diese Buchhändlerlehre gemacht und war dann anfangs der 60er Jahre in Basel in dieser Werbeagentur GGK, die für mich auch ganz, ganz prägend war. Das war damals die beste Agentur vielleicht Europas, sie hat legendäre Kampagnen gemacht. Ein unheimlich kreatives und freies Klima dort und da entstanden auch Beziehungen, die über das ganze Leben eigentlich hielten. Und dann kam ich nach Luzern, hatte die Chance, im Kunstkreis-Verlag zu arbeiten. Ich konnte sehr selbständig arbeiten, konnte selber Programme entwickeln, Grafik-Programme. Wir haben diese Abonnement-Geschichten durchgezogen. Da war es so, dass die Mitglieder einen bestimmten Monatsbeitrag bezahlten und jeden Monat eine Original-Grafik kriegten und da war ich natürlich bei all diesen heute meistens sehr bekannten Künstlern und habe mit denen eine Auflage gedruckt. Das gab auch Beziehungen, die über das ganze Leben gingen. Dann konnte ich ein Programm machen mit Ausstellungsplakaten, das hiess *Art Posters International*, da kriegten die Abonnenten auch jeden Monat ein Original-Ausstellungsplakat. Das war für die Museen sehr gut, weil wir ihnen eine hohe Auflage garantieren konnten und sie das Plakat praktisch gratis hatten und wir hatten wunderbare Plakate für die Mitglieder. In diesem ganzen Umfeld und eben mit den Freundschaften mit so vielen Künstlern entstand natürlich der Wunsch, oder zeigte sich die Versuchung, eine Galerie selbständig zu eröffnen. Das habe ich dann auch gemacht und ich hatte riesiges

Glück, der Chef und Gründer des Kunstkreises wurde ein Freund mit der Zeit und er hat mir eine sensationelle Chance [gegeben] indem er sagte: „Schau, du kannst bei mir arbeiten, wie du willst. Wenn die Galerie funktioniert, arbeitest du wenig bei mir und wenn es dir schlecht geht mit der Galerie, garantiere ich dir wenigstens die Lebensspesen pro Monat, dann kannst du viel arbeiten.“ Das war natürlich von einer Grosszügigkeit sondergleichen und das hat mir dann auch den Start ermöglicht.

MS: Nochmals zum Kunstkreis, ich konnte darüber nicht so viel erfahren. Ich habe jeweils die Inserate gesehen, die auch in den Katalogen waren. Hatten Sie einen grossen Mitgliederkreis?

PS: Ja natürlich, das war ein riesiges [Publikum].

MS: Da war also ein breites Interesse in der Bevölkerung?

PS: Ja, das war breit. Das war, glaube ich, so zu Duttweiler- und Migroszeiten. Der Kunstkreis hat als erster diese Gemälde aus den Museen der ganzen Welt als Reproduktionen vorgestellt. Und diese Reproduktionen hingen wirklich, so weit ich mich erinnere, fast in jedem Schulzimmer der Schweiz. Das war also eine enorme Verbreitung. Später kam hinzu, dass Walter Schweizer, der Chef des Verlages, jeweils die Rechte von Buchpublikationen in Italien, in Deutschland gekauft hat. Er hat ganze Reihen dann in Deutsch publiziert, *Die Geschichte der Malerei*, ich weiss nicht, was alles. Und er hat vor allem auch eine Sache gemacht, die für den Verlag kommerziell nie interessant gewesen war, aber wirklich ganz prima: das waren die sogenannten *Kunstnachrichten*. Ein kleines ... das kennen Sie?

MS: Ja, das habe ich gefunden.

PS: Das ist ganz erstaunlich. Und er war auch dort wahnsinnig grosszügig und hat dem ehemaligen Direktor der Kunsthalle Basel [und vorher des Kunstmuseums Luzern], dem [Peter] Felix Althaus, der die Redaktion gemacht hat, einfach total freie Hand gelassen. Althaus konnte machen, was er wollte, und das führte zu einem sehr, sehr guten Resultat.

MS: Der war vor Ammann hier Direktor. Das war also eine Art Zusammenarbeit zwischen dem Museum und dem Verlag?

PS: Genau. Der war dort drüben in Sichtweite, an der Alpenstrasse.

MS: Und diese *Kunstnachrichten* waren primär auf die ganz aktuellen Sachen ausgerichtet, weniger auf ältere Kunst?

PS: Ja, auf neue. Und Althaus hat sehr gute Autoren unter Vertrag genommen, das war wirklich eine spannende Zeitschrift, aber relativ anspruchsvoll. Und das war nie ein Geschäft.

MS: Schon für ein interessiertes Publikum?

PS: Klar.

MS: Und Sie haben sich, wie gesagt, vor allem um diese Reproduktionen [gekümmert]?

PS: Nein, damit hatte ich fast nichts zu tun. Ich hatte meine Programme, die ich entwickelt habe und ich hatte eigentlich mit den *Kunstnachrichten* sehr viel zu tun.

MS: Haben Sie auch geschrieben?

PS: Nein, nur geholfen, Material zu beschaffen oder auch inhaltlich, wenn es um Mittel ging ...

MS: Auch bei der Auswahl der Künstler, die man vorstellte?

PS: Ja, wobei Althaus war ganz klar der Mann, der diese Zeitschrift geprägt hat.

MS: Bis wann gab es die Zeitschrift?

PS: Ich weiss nur, dass ich alle Jahrgänge, ab der ersten Nummer immer noch habe. Aber wann die eingestellt wurden ... Ich denke, der Kunstkreis wurde ja dann verkauft, da war ich nicht mehr dabei. Walter Schweizer hatte immer sehr gute Beziehungen zu Ex Libris und Migros und der Verlag ... Wie war jetzt das? Als ich selber nicht mehr so stark dabei war, gab es eine neue Sparte, das war der sogenannte Faksimile-Verlag. Die haben alte Handschriften in kompliziertesten, wunderbaren Druckverfahren [reproduziert] in kleinen Auflagen, die einzelnen Exemplare waren dann sehr teuer. Es gibt so Leute, die das kaufen, [...] auf jeden Fall hat das funktioniert. Und der Mann, der für diese Sparte verantwortlich war, konnte diesen Verlag dann übernehmen und der Rest ging, soweit ich mich erinnere, an Ex Libris / Migros.

MS: Diese Reproduktionen sind ja auch etwas, was in dieser Zeit wichtig war, als noch nicht so viele Kunstbücher im Umlauf waren.

PS: Ja natürlich, das gab es damals nicht.

MS: Diese Verfügbarkeit von Bildern hatte man nicht damals.

PS: Richtig. Und das war wirklich eine Pioniertat, würde ich sagen, weil es eben gelang, in einer enormen Breite, für Schweizer Verhältnisse, das zu platzieren.

MS: So allgemein, wie erinnern Sie sich an das Klima damals Ende der 60er, anfangs der 70er Jahre hier in Luzern, auch gesellschaftlich, politisch? Was war das für ein Umfeld, und welchen Platz hatte da die Kunst, die Kultur?

PS: Das war natürlich für mich mit der Galerie das Zentrum meines Lebens. Ich war ständig umgeben von Künstlern, von Sammlern, von Leuten die sich interessieren. Man war völlig in diesem Umfeld drin, wir haben nicht gross gefragt, was das ist. Wir hatten es sehr lustig, das muss ich also sagen. Es war eine wunderbare Zeit, wir konnten uns entwickeln. Ich kann mich auch nie über Unterstützung beklagen. Natürlich war es finanziell immer sehr, sehr, sehr schwierig. Irgendwie kam man über die Runden, es war unglaublich intensiv. Die 1960er Jahre, das war schon eine Sache, die es in dieser Form, glaub ich, nur damals, einmal gab. Diese ganze Aufbruchstimmung.

MS: Hat man das auch in der Kultur gespürt, diesen Aufbruch?

PS: Ja, selbstverständlich. Wir hatten alle das Gefühl, wir erfinden die Welt nochmal. Was wir nicht konnten, aber ... die Euphorie, dieses Gefühl war natürlich schon da. Das war ganz toll.

MS: Das hat auch die Künstler irgendwie beflügelt?

PS: Ja, selbstverständlich.

MS: Und innerhalb der Luzerner Bevölkerung, hatten Sie das Gefühl, dass da Kunst etwas ist, das auch respektiert wurde, oder eher marginalisiert?

PS: Das lief parallel. Wir wurden, bis auf ein Mal, nie irgendwie angefeindet, also ich habe das nie gespürt, dass wir auf Widerstand gestossen wären. Natürlich gab es diese rechtsextremen Politiker, diese Büffel, aber ich kann nicht sagen, dass wir aus einer Ecke heraus kämpften. Wir hatten sicher nicht die Unterstützung der Bevölkerung. Das war einfach ein ziemlich geschlossener Kreis, in dem das alles passierte.

MS: Sie haben dann 1969 auch miterlebt, als Jean-Christophe Ammann zum neuen Konservator gewählt wurde. Haben Sie das als etwas ganz Entscheidendes damals erlebt, hat das Ihr Interesse am Museum verändert?

PS: Ja, das würde ich schon sagen. Ich habe mich natürlich sehr gefreut, weil ich kannte ihn von früher her. Er war ja bei Harry Szeemann, den ich über die ganze Zeit immer wieder gesehen habe und mit dem ich mich immer wieder unterhalten habe. Wir wussten natürlich, wer er ist, wir freuten uns ausserordentlich. Und diese Erwartung, die wir an ihn hatten, die hat er dann auch erfüllt. Ganz klar.

MS: Inwieweit hat sich das Museum mit seinem Antritt verändert, im Vergleich zu vorher bei Althaus?

PS: Es war, wie das hoffentlich immer ist, eine ganz eigene, eine andere Handschrift. Althaus hat eine ganz andere Sicht der Dinge gehabt als Ammann. Ich kann nicht sagen, das eine sei interessanter gewesen als das andere. Aber Ammann hat dann die Künstler gezeigt, die mich auch immer interessiert hatten und es kam da schon zu vielen parallelen Interessen, die man verfolgt hat. Was uns dann den Ruf der Mafia eingetragen hat, von Künstlern, die da nicht so bevorzugt wurden. Das gehört dazu, das ist heute auch nicht anders. Es gibt auch wieder die Gruppierung, die angefeindet wird.

MS: Hat sich auch der Platz, den das Museum in der Öffentlichkeit hatte, verändert?

PS: Das kann ich schwer beurteilen, das weiss ich nicht. Ich war betriebsblind.

MS: Sie waren sowieso mittendrin.

PS: Klar. Ich weiss auch nicht, ob plötzlich viel mehr Besucher die Ausstellungen besuchten. Ich denke schon dass einige ... Ach, es gab ja kleine Skandale, wie die *Visualisierten Denkprozesse*, aber dann vor allem die *Transformer*. Die wurden dann natürlich in der Presse [diskutiert], da gab es eine enorme Aufregung. Aber ich denke, da kamen wirklich richtig viele Leute ins Museum.

MS: Auch von ausserhalb kamen die Leute nach Luzern ...

PS: Jaja. Ich glaube, das war die Ausstellung, die international am stärksten registriert wurde. Jeder Direktor in Luzern muss natürlich versuchen, diesen Spagat zu machen zwischen den internationalen Ausstellungen und der lokalen Szene, die Luzern einfach hat und die wichtig ist. Und Ammann hat das meiner Meinung nach ganz gut gelöst, er hat viel gemacht mit Innerschweizer Künstlern. Insofern kann man ihm nicht den Vorwurf machen, er hätte nur international gearbeitet.

MS: Er hat ja ziemlich konsequent immer jeweils parallel lokale und internationale Künstler gezeigt.

PS: Richtig, genau.

MS: Wie haben Sie das wahrgenommen, hat das die Luzerner Künstler stark beeindruckt, diese Künstler, die zum Teil neu waren für sie, die gezeigt wurden? Was für ein Verhältnis war da zwischen den Künstlern hier vor Ort und den neuen Sachen, die gezeigt wurden? Hat man sich an dem auch orientiert, wurde das stark diskutiert unter den Künstlern?

PS: Ich glaube schon, ja, wobei, es war natürlich zwiespältig. Ich weiss nicht, wie stark die internationale Szene die lokale irgendwie verändert oder beeinflusst hat. Weil die Künstler hier aus der Region waren natürlich auch schon Leute, die ein eigenes Profil entwickelt hatten, die ihre Sache durchziehen wollten.

MS: Aber ein Interesse war zumindest da?

PS: Ja, natürlich. Und es gab auch grosse Feste damals, wo sich die Leute gegenseitig kennengelernt haben, wo ein Austausch passierte. Im Museum, in den Kneipen – es wurde viel gefeiert in dieser Zeit, es war wahnsinnig lustig.

MS: Also eine Dynamik, die sich vom Museum aus weiter ausgebreitet hat?

PS: Absolut. Es gab Situationen, die schon prägend waren. Für mich die eindrucksvollste Sache in dieser Hinsicht war sicher die Ausstellung mit Paul Thek, der mit seiner ganzen Karawane hier Luzern in Beschlag nahm. Hehe ...*[lacht]* Das war schon eindrücklich, das war gut.

MS: Gab es auch Kontakte zu den internationalen Künstlern, die hierher kamen während der Aufbauzeit? Hatte man direkt einen Austausch?

PS: Klar, absolut. Da waren viele, viele, sehr bekannte Leute da, Mario Merz zum Beispiel, der hat mit seiner Frau bei uns gewohnt, am Metzgerrainle. All die Italiener waren da, [aus dem Umfeld der] Arte Povera. Das waren Sachen, von denen wir damals nicht wussten und nicht erwarteten, dass die später so wichtig würden. Wir waren da einfach drin damals. Die [Künstler] waren noch am kämpfen und die Kunstwerke waren nicht sehr gefragt, die waren sehr billig. Viele Leute haben gefunden, Arte Povera sei das Letzte. Uns war schon klar, wie wichtig es war. Aber es dauerte natürlich ein bisschen, bis sich das im internationalen Markt durchsetzte. Wobei in Italien waren so starke Galerien damit befasst, das musste kommen. Das war schön, dass alle diese Leute hier waren. Ich glaube, in gewissen Kreisen war Luzern damals einer der Brennpunkte der aktuellen Kunst und wirklich international. Ammann hatte auch gute Beziehungen zu New York, zu wichtigen Galerien, er war schon respektiert. Man schaute, was er machte.

MS: Er war ziemlich früh einer der ersten, die diese Leute wirklich in die Schweiz holten oder überhaupt nach Europa.

PS: Natürlich, ja. Szeemann war der eine, Ammann am Anfang vielleicht schon ein bisschen im Schatten von Harry Szeemann, aber diese beiden haben der Schweiz eine Wichtigkeit in Sachen Kunst verordnet. Das war schon einmalig.

MS: Sie haben erwähnt, die Künstler haben bei Ihnen gewohnt und man hat sich gegenseitig geholfen ...

PS: Ja, klar.

MS: Wie soll ich mir das vorstellen, wie das Museum damals funktioniert hat? Es scheint noch weniger institutionalisiert gewesen zu sein.

PS: Es war sehr, sehr locker. Wir haben auch alle häufig zusammengegessen, da wurde gefeiert. Ich weiss heute nicht mehr, wie ich das ausgehalten habe. Wir haben geraucht und gesoffen, es war wahnsinnig intensiv, wie wir lebten. Tagsüber habe ich gearbeitet in der Galerie, Texte geschrieben, Ausstellungen organisiert, danach ging die Post ab, irgendwie um eins, zwei sind wir ins Bett, am Morgen um vier kam jeweils der Zug aus Amsterdam mit den Künstlern von dort, dann ging's gerade weiter. Es war enorm intensiv. Aber die Sache war so gut, dass man das physisch ohne weiteres prestierte.

MS: Und man hatte auch diesen Freiraum hier, um solche Dinge auszuprobieren?

PS: Ja, natürlich. Ammann war wirklich ein sehr, sehr guter Freund, wir haben zusammen Reisen unternommen, [...] es war sehr unkompliziert, selbstverständlich.

MS: Das hat wahrscheinlich auch eine gewisse Stimmung geprägt.

PS: Man merkte damals nicht, dass das etwas Besonderes war. Für uns war das selbstverständlich, man verhielt sich so. Wir haben auch nicht gross gefragt, wie wichtig das denn einmal sein würde. Das ist einem egal in diesem Alter, was in zwanzig Jahren ist.

MS: Sie waren alle etwa im gleichen Alter?

PS: Ja, was waren wir, so um die Dreissig. Ammann war ein bisschen älter, aber nicht viel, ein paar Jahre. Ich bin 44 geboren.

MS: Die Künstler waren alle etwa in diesem Alter.

PS: Ja ... Um zu meiner Galerie zurück zu kommen: Es hat jetzt vielleicht so ausgesehen, als wäre ich eine Verlängerung des Kunstmuseums gewesen. Das ist natürlich absolut nicht so. Wir hatten sehr viele gemeinsame Bekannte und einer brachte den andern, das ergibt sich so bei Gruppierungen. Aber ich habe auch sehr vieles selbständig gemacht, was mit dem Museum absolut keine Beziehung gehabt hat.

MS: Wenn man sich kennt ist es auch klar, dass man sich austauscht über Leute, die man getroffen hat.

PS: Klar.

MS: Ich möchte kurz noch auf die Ausstellung *Visualisierte Denkprozesse* zu sprechen kommen, wo Sie selbst wie einer der Künstler mitbeteiligt waren, quasi.

PS: Ja, jaaa ...

MS: Das können wir noch diskutieren, aber vielleicht war es gar keine Frage, als was man sich genau versteht. Jedenfalls sind Sie auch mitbeteiligt im Katalog.

PS: Aber ich habe mich überhaupt nie als Künstler gesehen – das kann auch nicht sein. Ich bin alles andere als ein Künstler.

MS: Spielte das gar keine Rolle?

PS: Nein, nein. Ich habe diesen – das muss ich sagen, das war eine lustige Sache – ich habe diesen Humor-Dienst erfunden.

MS: Das hiess *Stähli's Humor-Dienst am Sternenplatz*.

PS: Genau. Luciano Castelli hat mir eine wunderbare Leuchtschrift [gemacht], sein Vater [war] ja Reklame[gestalter], [hatte ein] Grafikbüro, wo sie Leuchtschriften gemacht haben. Die haben einen wunderbaren Schriftzug gemacht, „Stähli's Humor-Dienst“, und da gab es eine Mütze, wie [bei einem] Chauffeur.

MS: Die haben Sie getragen?

PS: Ja natürlich, und ich habe auch alle fotografiert. Sigmar Polke und ... alle haben diese Mütze mal getragen. Ich habe dann jeden Monat irgendeinen Versand gemacht an diese Adressen, alles gratis, mit irgendeiner Idee, etwas Lustiges. Aber ich habe das überhaupt nie ernst genommen. Ich habe mich nie, nie, nie als Künstler gesehen. Und Ammann hat gefunden, doch das passt doch in diese ganze Gruppe hinein. So hatte ich eine kleine Ecke.

MS: Das hat er da reingenommen. Sie hatten dieses Projekt eigentlich schon vor der Ausstellung?

PS: Ja. Und mir war das nicht gerade peinlich, aber also ich habe nicht gefunden, dass ich jetzt unbedingt diesen Platz verdiene. Ich hab's dann gemacht und wir hatten alle Spass.

MS: Und Sie haben auch noch mit Raetz und Burkhard dort zusammengearbeitet?

PS: Ja, das war diese Geschichte mit den *Ersten hundert Tagen der Siebzigerjahre*, da gibt es einen Stempel. Das war ... aber eben, wirklich, ich war nie ein Künstler.

MS: Ich habe gemerkt, im Katalog ist zwar Ihr Flugblatt drin vom Humor-Dienst, aber es ist im Unterschied zu den anderen ist bei Ihnen keine Biografie dazugefügt, glaube ich.

PS: Ja? Das weiss ich gar nicht.

MS: Das hat mich eben dann interessiert, was das für eine Geschichte war. Aber vielleicht passt es auch in diese Konzept-Sachen rein. Da waren ja ganz viele Konzept-Arbeiten in dieser Ausstellung drin.

PS: Natürlich. Da war Comesi, Raetz, Aldo Walker – all diese Leute.

MS: Das war auch eine Zeit, wo institutionskritische Positionen der Kunst auch da waren. Kann es sein, dass es Ammann auch in diesem Zusammenhang interessiert hat? Sie haben ja etwas gemacht, was ausserhalb des Museums stattgefunden hat.

PS: Ja... Kann sein, ich weiss es nicht.

MS: Es ist auch eine kommunikative Geschichte.

PS: Da müssen Sie Ammann fragen. Ich weiss nicht, warum er mich damals gewollt hatte. Ich habe einfach mitgemacht, weil ich ohnehin die ganze Zeit mit diesen

Leuten im Museum war. Es waren alles Freunde. Ich habe das nicht überbewertet, ich habe das einfach gemacht.

MS: Können Sie sich sonst an den Entstehungsprozess dieser Ausstellung erinnern? Wie stark waren auch die Einflüsse von Ammanns Themen, seine Ideen als Kurator?

PS: Wie immer, Ammann war enorm bestimmend. Jetzt muss ich aufpassen, was ich sage ...

MS: Das muss ja nicht negativ sein.

PS: Nein. Aber er hat den Künstlern zum Teil wirklich die Hand geführt. Es tönt jetzt böse, aber ich meine es nicht so. Aber er hat die Künstler zum Teil dazu benutzt, eigene Vorstellungen zu konkretisieren, zu realisieren. Das war schon so. Und die Künstler waren zum Teil dankbar für diese Orientierung, zum Teil haben sie es nicht so toll gefunden. Es gab welche, die gesagt haben „lieber nicht“. Aber er hat stark, stark Einfluss genommen und das ist ein Teil seines Erfolges für ihn gewesen, dass er mit starker Hand da die Vorstellungen realisiert hat.

MS: Ich hatte eben den Eindruck, als ich diesen Ausstellungskatalog anschaute, dass da viele Künstler, die vielleicht später auch anders gearbeitet haben, im Rahmen dieser Ausstellung konzeptuelle Arbeiten gezeigt haben.

PS: Das ist so.

MS: Ich habe mich gefragt, wie stark sie sich auch inspirieren liessen von dieser Thematik.

PS: Das ist meiner Meinung nach absolut richtig. Er hatte natürlich eine Idee dieser Ausstellung und hat mit den Künstlern sehr intensiv diskutiert, wie die Sachen gemacht werden sollten. Er hat da schon ein Puzzle zusammengetragen, das weitgehend auch von seiner Vorstellung geprägt war.

MS: Da gab es eine intensive Begleitung während der Vorbereitungszeit?

PS: Sehr. Da hat er ganz intensiv mit den Beteiligten gesprochen, was ausgestellt werden würde. Das wurde nicht immer goutiert, aber es ist einfach so.

MS: Es gab ja ein Jahr vorher die Ausstellung mit den Italienern, die *Processi die pensiero visualizzati*, das war eine Art internationaler Vorgänger ...

PS: Ja, das könnte man schon so sehen.

MS: Kann es auch sein, dass diese Ausstellung Eindrücke hinterlassen hat bei den Künstlern?

PS: Auf jeden Fall, da bin ich ganz sicher. Das war eine enorm wichtige Präsentation, von der gingen enorme Impulse [aus]. Ich denke an Aldo Walker zum Beispiel, der war sehr stark beeindruckt von diesen Arbeiten und hat darauf reagiert, viele andere auch.

MS: Welche Rolle spielte im Rahmen von Gruppenausstellungen von Luzerner Künstlern ein Kunstdiskurs? Wurde über diese neuen Ansätze diskutiert?

PS: Podiumsgespräche und sowas?

MS: Nicht in einem öffentlichen Rahmen, aber unter den Künstlern? „Wohin geht die Kunst, was finden wir gut, was nicht“?

PS: Selbstverständlich. Es gab Köpfe wie Theo Kneubühler, die sich sehr intensiv mit der ganzen Materie auseinandergesetzt haben, die auch publiziert haben, zum Teil auch in den *Kunstnachrichten*. Selbstverständlich wurde das sehr diskutiert und man hat geschaut, „Wo geht das jetzt hin, was ist die Orientierung? Was kommt daraus heraus?“

MS: Sind da verschiedene Haltungen aufeinander getroffen?

PS: Ja. Ich denke, ein Künstler wie Michael Buthe ist natürlich das Konträre der Arte Povera und das hatte eben alles Platz, weil die Stimmung war unheimlich euphorisch, positiv, nicht stur. Es wurde nicht eine orthodoxe Linie durchgeboxt, wie in Amerika zum Beispiel die Minimal Art, das waren totale Puristen. Hier war man schon, glaube ich, offener und grosszügiger.

MS: Es fällt auf, dass Ammann nicht nur eine Art von Arbeiten gezeigt hat, sondern relativ unterschiedliche.

PS: Ja, Paul Thek ist ein ganz anderes Temperament als Michael Buthe, der extrem eine Barock-Figur ist, die überhaupt nichts mit Minimal zu tun hat, das pure Gegenteil.

MS: Erinnern Sie sich, wie *Visualisierte Denkprozesse* in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurde?

PS: Keine Ahnung, ich denke, das wurde kaum registriert, es war ja kein Skandal und wenn da ein Normalbürger hinein ging, hat der sicher völlig verständnislos auf diese Steine am Boden reagiert. Man musste da schon ein bisschen orientiert sein, um das zu verstehen und wer nicht bereit war, diesen kleinen Lernprozess zu machen, der war verloren. Und das ist ja heute bei manchen Sachen immer noch so. Es war wirklich ein Spezialgebiet, man muss angefressen sein. Wenn man das Wissen will, dann kriegt man auch das Wissen. Ohne geht es nicht. Aber das ist bei der Musik auch so, in jedem Fachgebiet.

[Pause, Pablo Stähli holt ein Getränk]

Also schau, wir sagen einander doch du. Ich heisse Pablo.

MS: Miriam.

Noch eine Ergänzung zu *Visualisierte Denkprozesse*: War dir damals bewusst, was für eine wichtige Sache das war? Die Künstler, die in dieser Ausstellung dabei waren, sind ziemlich schnell bekannt geworden.

PS: Jein. Einerseits kann man eine solche Arbeit, wie wir sie damals gemacht haben, nur leisten, wenn man hundertprozentig überzeugt ist, dass das etwas ganz Wichtiges ist, das eines Tages auch von anderen Leuten bemerkt wird, das ist die Voraussetzung zu einer guten Arbeit. Aber die Sicherheit, dass das dann wirklich so rauskommt, die hat man natürlich nie. Man zweifelt auch an sich, und man wird angefeindet. Es gibt Leute, die sagen: „Was isch das für en Schissdräck wo du usschtellst?“ Das ist mir x-mal passiert und das tut natürlich weh. Man hofft einfach, dass es gut herauskommt und für die meisten ist das Ergebnis dann gelungen. Die hatten grosse Museumsausstellungen, die wurden berühmt. Natürlich

die Schweizer nie in dem Masse wie das bei ausländischen Kollegen der Fall ist. Aber das ist ein Schweizer Phänomen oder ein Österreicher Phänomen. Dass die Amerikaner, die gut sind wie die Schweizer, halt wirklich hundertmal [bekannter werden], aber das ist auch bei den Show-Mastern so. Beni Thurnherr wäre in Amerika wahrscheinlich ein Superstar, hier ist er der „Schnorri“ der Nation. Das hat mit der Schweiz zu tun.

MS: Dann hat es dich auch nicht überrascht, dass manche von den ganz jungen Künstlern so schnell an der Documenta oder in New York waren?

PS: Nein. Mit den Beziehungen zu Szeemann und Ammann war da natürlich schon vieles eingefädelt, das ist klar. Die haben ja dann auch in Kassel entschieden.

MS: Die waren sehr wichtig als Vermittler ...

PS: Ja. Und weil das so lief, kam immer wieder dieser Vorwurf der Mafia. Der stimmt sicher nur bedingt. Es geht ja tatsächlich um Qualität, die von vielen, vielen Seiten auch bestätigt wurde.

MS: Jeder Kurator zeigt die Künstler, die ihn interessieren.

PS: Ja, klar. Aber es gibt dann welche, die in der Provinz hängen bleiben und die dann nicht an die ganz grossen Schaltstellen, die Biennale in Venedig oder die Documenta Kassel kommen.

MS: Fahren wir weiter mit der Galerie Stähli. Offiziell hast du die Galerie 1972 gegründet. Wie hat das angefangen, hattest du vorher schon Ausstellungen organisiert, anderswo?

PS: Jawohl. Es hat mit Aktionen angefangen und, glaube ich, mit Publikationen. Da war das erste Büchlein *Markus Raetz* erschienen, in einer ganz kleinen Druckerei in der Innenstadt. Das war praktisch die erste Copy-Bude, das gab es vorher gar nicht. Dann erinnere ich mich auch an ein Ladenlokal an der Furrengasse, eine Modeboutique, die stand über einen gewissen Zeitraum leer, da habe ich noch Fotos davon, das war eine der ersten Ausstellungen. Auch schon mit Andy Warhol, wirklich interessanten Sachen, Drucke [habe ich gezeigt]. Vis-à-vis vom Chinesen. Das Lokal gibt es immer noch. Und dann habe ich auch im Estrich unseres Hauses am Metzgerrainle eine Ausstellung gemacht mit Markus Raetz. Da waren hundert Zeichnungen in diesem Estrich. Da kam kein Mensch, ausser ein paar Freunden.

MS: Weißt du, wann das war? Schon zur Ammann-Zeit oder vorher?

PS: Es muss kurz vor 1970 gewesen sein. Das waren so Anfänge. Ich denke schon, dass damals das Publizieren von Büchern und Grafiken schon enorm wichtig war.

MS: Das war auch dein Hintergrund, du hattest beim Kunstkreis diese Erfahrung gesammelt.

PS: Genau. Und dann, 1972 – das ist schon richtig, dass das der Anfang der Galerie war – da hatte ich die Möglichkeit, am Mühleplatz im ersten Stock über den Goldschmieden Langenbacher und Wankmiller diese Galerie zu eröffnen.

MS: Ist das nicht dort, wo jetzt das Musikforum ist?

PS: Lange Zeit war ein Briefmarkenhändler oder so was drin. Was jetzt drin ist ...?

MS: Das ist Gabor Kantor, der das führt. Ich muss ihn mal fragen.

PS: Den Goldschmied gibt es sicher noch.

MS: Ja, und oben ist dieser Musikladen drin, der hat vor allem Jazz, Weltmusik und Neue Musik – ein einsamer Posten in diesem Bereich, der noch diese Sachen verkauft ... Dann konntest du diesen Raum mieten?

PS: [Den Raum konnte ich] sehr günstig mieten und es war gut, dass mir die Goldschmiede geholfen haben. Die waren Partner am Anfang, die Galerie hiess auch *Stähli, Langenbacher und Wankmiller*. Sie waren beteiligt, ich habe praktisch keine Miete bezahlt, konnte einfach mit Kunst bezahlen. Es waren noch zwei, drei andere dabei ganz am Anfang. So hat das angefangen. Die Situation war gut, es war zentral. Das Lokal war absolut okay. Ich habe dort die ersten Ausstellungen gemacht mit Rolf Winnewisser, die erste mit Jan Voss und Johannes Geuer und so kamen all diese Leute langsam dazu. Finanziell war es logischerweise eine absolute Gratwanderung, aber es war toll, von unserer Wohnung zur Galerie waren es drei Minuten. Und da gab es vis-à-vis noch diese fürchterliche, wunderbare Fischerstube – das war in-fer-nalisch.

MS: Das war die Beiz, wo ihr hingegangen seid?

PS: Ja nicht mit allen, das war schon höllisch. Eine Alkoholiker-Kneipe, aber wunderbar. Ich war sehr, sehr gern dort. Auch die Wirtin war eine ganz grosse Figur. Das muss dann aber nicht unbedingt rein – das sagt sie heute noch, also die letzten Male, als ich sie gesehen habe: Wir seinen im Winter [dort gewesen], es war bitterkalt, [da] hätten wir dort gesoffen und da sei mir gegenüber irgendeiner gegessen, stockstier, mausarm und ich hätte dem kurz vor Mitternacht, als es draussen fünf Grad Minus war, hätte ich einfach meinen Anzug ausgezogen und ihm geschenkt [*lacht*] und sei im Hemd und in den Unterhosen nach Hause. Es war ja nicht weit. Und Aldo Walker war viel dabei. Es war schon sehr, sehr intensiv. Und eben die Nähe von Arbeitsraum und Wohnraum ist überall etwas Wunderbares. Und das ging ja dann jahrelang bis dann die Versuchung Zürich kam. Luzern war schon ... die Leute, die unsere Ausstellungen besuchten, die mussten sich nach Luzern bemühen und das kostete damals immer einen halben Tag und die meisten Käufer waren Zürcher oder Museen, oder Basler.

MS: War das schon damals so?

PS: Ja, selbstverständlich. In Luzern gibt es auch kaum Sammler. Ich weiss nicht, wie es heute ist.

MS: Es ist immer noch überhaupt keine Galerien-Stadt.

PS: Und so habe ich dann in Zürich angefangen, in einem ganz, ganz kleinen Lokal. Ich weiss nicht, wann das war. Die erste Ausstellung war wunderbar, das waren nur Künstlerbücher. Wenn ich heute daran denke, was dabei war. Dieter Roth, alles Originalbücher. Wir hatten, wie immer bei diesen Dingen, ein Präsentationsproblem: Wie macht man das? Man kann ja nicht jeden darin blättern lassen. Dann habe ich alles – Diapositive waren das damals – durchfotografiert und das lief dann auf drei Projektoren. Die Seiten wurden dort auf die Wand projiziert.

MS: Die Bücher waren dann als Objekte da, und anschauen konnte man die Dia-Projektion?

PS: Die Bücher waren schon in Vitrinen geschützt. Das war eine super Ausstellung ... Dann wurde das natürlich zu klein und da kam der Mut, etwas Grösseres zu machen. Dann sind wir an die Kreuzstrasse im Seefeld [umgezogen], das war dann super.

MS: Das war dann aber schon etwas später, oder noch in den 1970ern?

PS: Ende 1970er, ich weiss es nicht genau. Ich war damals verheiratet und meine Frau [und ich], wir haben die Galerie zusammen gemacht. Wir haben uns abgewechselt, sie war in Luzern, ich in Zürich und so ging das. Dann kam eben diese Galerie an der Kreuzstrasse ... Sehr schöne Räumlichkeiten und auch ganz, ganz gute Ausstellungen damals. Da war eine Ausstellung mit Luciano Castelli, da standen die Leute wirklich in einer Schlange bis auf die Strasse. Das habe ich vorher [und später] nie mehr erlebt.

MS: In Luzern gab's das nie?

PS: Nein, natürlich nicht. Und es war natürlich diese euphorische Stimmung damals. Das war schon ganz toll. Und dann ... Du musst sagen, wenn es zu weit geht.

MS: Nein, ich finde es interessant, zu sehen, wie sich das Publikum für diese Sachen interessiert. Und dass in Luzern zwar das Museum wichtig war, aber keine Sammler da waren, dass die Galerien in Luzern eigentlich keinen Platz hatten.

PS: [Das Museum war] eine Insel. In Zürich war das schon anders. Da waren in Zürich die Sammler, ich hatte in Zürich sofort Leute, die regelmässig bei mir kauften, die Sammlungen aufbauten. Leute – damals die meisten etwas älter als ich, viele aber auch in meinem Alter, dreissig, vierzig – die hatten Geld, die haben Sammlungen zusammengestellt. Und vor allem, als Ausdruck, dass die Presse ganz anders reagiert hat. Ich hatte immer das Glück, eine der wenigen Galerien zu sein, die in diesen Wochenendbeilagen erwähnt wurden mit Fotos. Das gibt einen ganz anderen Dialog. Und eben etwas ganz Entscheidendes war, dass unter meiner Galerie der Kupferdrucker Peter Kneubühler einzog. Und das war eine Sternstunde, weil dieser Mann ... Man sagt immer, niemand ist unersetzbar, aber der ist unersetzbar. Er ist viel zu früh gestorben an einem bösen Krebs. Da wurden über die zwei Stockwerke Synergien geschaffen, das war unglaublich. Alle Künstler wollten bei ihm drucken, es ist sehr viel entstanden. Er war ein genialer Drucker und er ist sehr intensiv auf die Künstler eingegangen, die Künstler haben von ihm gelernt, er hat von den Künstlern gelernt. André Thomkins zum Beispiel war ein sensationeller Grafiker, der alles wusste, unheimlich gebildet war, der über die Drucktechniken unglaublich viel wusste. Sachen aus vergangenen Jahrhunderten, die sonst kein Mensch mehr wusste. Das alles ist dann in diese Editionen eingeflossen. Das war ganz, ganz toll. Diese Zusammenarbeit mit Kneubühler ging noch lange weiter. Wir sind dann beide ausgezogen, aus verschiedenen Gründen. Ich, weil ich enormes Glück hatte, im Bahnhof Enge eine Galerie zu finden, ich war die einzige Galerie weltweit in einem Bahnhof und das wusste man bis nach Australien, dass es einen Verrückten gab in einem Bahnhof. Die Räume waren sehr schön. Peter Kneubühler ist dann auch ausgezogen, hat in einer alten Backsteinfabrik wunderbare Arbeitsbedingungen gefunden und die Zusammenarbeit ging bis zu seinem Tod.

MS: Es waren schon jeweils auch glückliche Zusammentreffen mit Personen, die solche Sachen begünstigt haben.

PS: Selbstverständlich.

MS: Und sonst, noch in der Luzerner Zeit. Gab es auch andere Galerien oder was für Orte gab es für Kunst?

PS: Eine Galerie ähnlichen Zuschnittes gab es meiner Meinung nach nicht. Später gab es dann die Galerie, die jetzt in Zürich ist an der Rämistrasse.

MS: Die Mai 36, an der ...

PS: Der Name kommt ja von der Maihofstrasse.

MS: Luigi Kurmann war das.

PS: Genau. Die haben dort angefangen, das war auch wieder gutes Niveau. Aber sonst ... ich erinnere mich gar nicht ... eine Galerie für aktuelle Kunst in Luzern in dieser Zeit ...? Ich hoffe, ich vergesse niemand Wichtigen, ich kann mich nicht erinnern.

MS: Ich glaube, Ruedi Schill hat auch Sachen organisiert.

PS: Ruedi Schill, natürlich! Er hat sehr viel gemacht, war ja selber Künstler, hatte eine Druckerei. Natürlich, Entschuldigung. Der hat schon eine gute Arbeit geleistet.

MS: Und solche Sachen, wie Du sie ganz am Anfang gemacht hast, Estrichausstellungen, improvisierte Dinge – wurde das häufig gemacht damals? In den 80ern kam das mehr auf, dass man in besetzten Häusern Ausstellungen machte, usw. Wurde zu deiner Zeit hier etwas, was oft gemacht wurde, selbstorganisierte Sachen?

PS: Nein, nur ich. Das war keine Bewegung. Ich hab das dann auch gelassen, ich hatte es später auch nicht mehr nötig. Es war nicht ein politischer Akt.

MS: Für dich war es mehr der Anfang.

PS: Ja. Ich fand das auch lustig, in diesem Estrich. Aber da war schon das finanzielle Unvermögen der Vater des Gedankens. Das ist klar.

MS: Es ging nicht um andere Formen?

PS: Nein.

MS: Wir haben kurz das Verhältnis zwischen deiner Galerie und dem Museum angesprochen: Ihr hattet einfach ähnliche Interessen, du und Jean-Christophe Ammann? Habt [ihr] auch gegenseitig voneinander Sachen kennengelernt?

PS: Auf jeden Fall.

MS: Ist das auch geblieben, als du nach Zürich gegangen bist?

PS: Ja, absolut. Wann ging Jean-Christophe weg hier?

MS: 1977 oder 1978.

PS: Ab dann hatten wir eigentlich nicht mehr viel [Kontakt]. Wohin ging er dann, nach Frankfurt?

MS: Er ging zuerst nach Basel an die Kunsthalle.

PS: Ah, ja natürlich! Dort haben wir schon noch Sachen gemacht, eine wunderbare Aldo Walker-Ausstellung. Doch, doch. Wie lange war er in Basel?

MS: Das weiss ich jetzt nicht genau.

PS: Aber nach Basel hatten wir wenig ... Er hat noch ein paar Mal geschrieben für mich, oder... gemeinsame Bücher...

MS: Hast du, als du weg warst, auch noch Kontakte gepflegt zu Luzern, abgesehen davon, dass du die Künstler gezeigt hast von hier? Warst du noch viel hier?

PS: Wir haben noch lange, lange hier gewohnt, am Metzgerrainle, bis wir auch rausflogen, weil das Haus renoviert wurde. Genau die Situation wie jetzt. Mussten wir dort raus. Und ich bin jeden Tag hin und her gefahren. Was überhaupt kein Problem war, ich fahre sehr gerne Zug. Man hat gelesen, man hat geschrieben. Das hat mir nichts ausgemacht. Aber dann kam ein sensationelles Wohnungsangebot in Zürich. Der Kontakt zu den Künstlern blieb: Philippe Schibig, Hans Schärer, Aldo Walker, Rolf Winnewisser, die waren ja alle noch hier.

MS: Du hast vorhin kurz erwähnt, die Presse in Zürich sei viel besser gewesen. Es gab aber auch in Luzern zu dieser Zeit, verglichen mit jetzt, noch relativ viel ...

PS: Ich will mich nicht über die Luzerner Presse beklagen, wir hatten immer gute Artikel. Aber die Resonanz war einfach null. Und wenn du in Zürich im *Züri-Tipp*, oder ich weiss nicht wie das damals hiess, am Freitag eine Seite hattest, das hast du an der Vernissage gemerkt, dass da viel mehr Leute kamen. In Luzern war das anders.

MS: Da hat es nicht viel genützt ... Aber es wurde auch berichtet über die Ausstellungen in Luzern?

PS: Jede Ausstellung, denke ich, wurde kommentiert. Man kennt ja die Leute dann auch. Da war Karl Bühlmann, der war damals Kulturjournalist, der hat sich – wir waren auch befreundet – jeweils sehr um die Hintergründe und Einzelheiten bemüht. Ich kann mich da nicht beklagen, nur über die Wirkung.

MS: Es war einfach ein anderes Umfeld ...

PS: Luzern hat, glaub ich, auch nicht diese Tradition wie in Basel zum Beispiel, mit den reichen Familien, die da wahnsinnig sammeln. Wie viele Sammler kenne ich in Luzern? Zwei, drei höchstens, das ist halt so, in Zürich dreissig.

MS: Dann war klar, dass sich mit der Entwicklung des Kunstmarktes, die damals eingesetzt hat, das dann von Luzern weg bewegen musste?

PS: Klar. Damals, zu meiner Zeit, war Zürich die einzige Stadt in der Schweiz, wo du eine Galerie haben konntest. Das widerspricht dem, was ich immer gesagt habe: „Wenn du gute Ausstellungen machst, kannst du sie auf dem Jungfrauoch machen“. Stimmt eben ... [nicht]. Zürich erleichtert einfach die Sache enorm, wenn du dort bist. Wo die Leute am Nachmittag schnell hin können. Es haben ja nicht alle Zeit, einfach einen Tag zu opfern. Viele Sammler sind auch im Beruf ausserordentlich engagiert.

MS: Noch etwas zur Vernetzung und zur Luzerner Szene: Es wurde im Nachhinein so ein Mythos konstruiert um diese Luzerner Zeit damals. Da wird von der Innerlichkeit gesprochen, als hätten da alle zusammen in einen Topf gepasst. Wie siehst du das? Siehst du Gemeinsamkeiten damals in Luzern? Oder gab es etwas, was sehr speziell war an dem, was die Künstler in Luzern gemacht haben?

PS: Diese Art Gruppierung gab es ja immer wieder, dieses Phänomen gab es immer wieder. Gab es im Tessin, gab es in Köln, die Mülheimer Freiheit zum Beispiel. Das gibt es in jeder Generation. Das Gemeinsame ist, dass man jung ist, dass man die Welt erobern will, dass man die Sterne vom Himmel holen will. Dieser unglaubliche Enthusiasmus, der gar nicht so determiniert ist. Man sagt ja nicht mit zwanzig, jetzt will ich begeistert sein, das und das will ich erreichen. Man macht einfach und merkt gar nicht, in welcher Verfassung man ist und wie das dann später glorifiziert wird. So bewusst hat damals in Luzern sicher niemand ein Gruppenbewusstsein konstruiert. Es hat sich einfach so ergeben.

MS: Künstlerisch waren die Leute auch nicht alle gleicher Haltung.

PS: Überhaupt nicht! Da gab es ja die grössten Gegensätze. Eben unter den Luzernern... Aldo Walker und Hans Schärer, das sind zwei völlig verschiedene Welten und die waren engstens befreundet. Das hat damit nichts zu tun.

MS: Dieses Lokale wurde in dieser Zeit recht stark betont, auch wenn es um Ausstellungen ging, da wurden Gruppen von Luzerner Künstlern quasi von Ort zu Ort geschickt. Es gab all diese Ausstellungen *Zehn Luzerner* oder *12 Luzerner*, und das Gleiche auf nationaler Ebene, Schweizer Künstler, die im Ausland gezeigt wurden.

PS: Schweizer Künstler, da habe ich Vieles gemacht, aber dass ich Luzerner Künstler speziell portiert hätte, das war nicht ich, das waren andere.

MS: Gab es so etwas ...

PS: Einen Innerschweizer Geist?

MS: Ein Selbstbewusstsein auf das Lokale bezogen? Oder womit hat das zu tun?

PS: Ich weiss es nicht und mich hat das auch nie interessiert. Mir war das völlig egal. Ob ein Künstler Luzerner ist oder nicht, oder Deutscher oder Österreicher. Schweizer Künstler habe ich gefördert, da habe ich Ausstellungen gemacht in Österreich *Dreissig Schweizer* zum Beispiel. Und natürlich war das vielleicht ein bisschen Luzern-lastig, ich weiss es nicht mehr. Ich müsste nachzählen, ob da wirklich ein grosser Anteil Künstler von hier war. Ich glaube aber nicht. Theo Kneubühler hat sich sehr verdient gemacht um die spezifisch Innerschweizerischen Aspekte.

MS: Er hat auch mehrmals geschrieben über dieses Phänomen in Luzern, auch in Aarau, dass sich eben dort so Zentren bilden.

PS: Aarau ist natürlich viel kleiner als Luzern, aber dort gab es dieses Phänomen, [die Ateliergemeinschaft] Ziegelrain. Das ist vielleicht vergleichbar. Natürlich viel provinzieller, viel kleiner, aber da waren ähnliche Aufbruchstimmungen, die die damals auch nicht registriert haben. Die haben das auch erst später gemerkt, dass da etwas Ausserordentliches passierte.

MS: Hast du die auch gekannt?

PS: Ja, sehr gut.

MS: Schon zur Zeit, als es die Ateliergemeinschaft noch gab?

PS: Jaja. Ich bin damals viel, viel in die Ateliers gereist. Urs Lüthi in Zürich, Markus Raetz in Bern. Es gab eine Zeit, wo die beiden ... Später hat man dann immer gesagt, der Lüthi hat es dem Raetz abgekupfert, was aber nicht stimmte. Der Lüthi und der Raetz, die haben ganz, ganz ähnliche Sachen gemacht, ohne voneinander zu wissen. Ich habe es gesehen, weil ich beide besucht habe. Aber das war schon interessant. Man hörte voneinander. Wir wussten, dass der Hugo Suter interessante Sachen macht und die andern, wer war da noch, Kielholz, Matter ... Waren es vier, oder fünf?

MS: Josef Herzog war noch, Markus Müller und der Rothacher.

PS: Rothacher, natürlich. Josef Herzog, der immer noch unterschätzt ist ... Ja, das ist vergleichbar.

MS: Die Situation war aber anders, die hatten nicht das Museum als eine starke Position. Dort war eher dieser Produktionsort, wo es so gebrodelt hat. Solche Ateliergemeinschaften gab es nicht in Luzern?

PS: Nicht dass ich wüsste. Die hatten alle eigene. Es gab auch keine Fabrik, zum Beispiel, wo so etwas möglich gewesen wäre. Das kam dann später, im Sedel. Aber das ist viel später. Aber es hatte nie diese Ausstrahlung, so viel ich weiss.

MS: Eine andere Referenz, die oft anklingt, wenn ich die Ausstellungstitel aus dieser Zeit anschau, unter welchen Begriffen das gelaufen ist, ist – Zeitgeist ist vielleicht ein schwieriges Wort – der Aspekt eines Gegenwartsbewusstseins, das sehr stark verankert ist im Denken, aber auch in einem Ortsbezug.

PS: Zeitgeist war damals ein ganz wichtiges Wort. Einer meiner besten Freunde, der damals auch in diesen Kreisen verkehrte, der This Flühler, der hat ja eine Firma mit diesem Namen gegründet, die Firma Zeitgeist. Weiss nicht, was er alles gemacht hat, Musik, Mode, alles Mögliche. Das Wort war schon bewusst, das ist ganz klar ... Sag mir die Frage nochmal.

MS: Es fällt mir auf, dass die Gegenwart als Bezugsmoment wichtig gewesen zu sein scheint. Was hatte das für eine Bedeutung damals in der Kunst?

PS: Es war schon das Bewusstsein der Aufbruchstimmung, dass da etwas Neues, etwas Umwälzendes passiert. Aber das halte ich eben nicht für ein sehr spezielles Phänomen, weil das müsste eigentlich jede Generation wieder erleben. Wenn das einer nicht erlebt, dann stimmt was nicht. Das ist wie ein Pubertierender, der nicht gegen die Eltern revoltiert.

MS: Jemand hat mal gesagt, diese Zeit war Teil einer letzten Avantgarde. Es gab noch eine Art Übersichtlichkeit, die man heute nicht mehr hat.

PS: Aber nicht dass es ein letzter Abschnitt war, sondern ein erster. Was in den 60er Jahren natürlich passierte, das gibt es nicht alle zehn Jahre. Das war absolut revolutionär und hat die Sicht der jungen Leute, von uns damals, völlig verändert. Das war eine derartige Kraft. Man hatte das Gefühl, es würde sich jetzt wirklich alles zum Guten wenden, was natürlich nie stimmt.

MS: Ein Optimismus.

PS: Enorm, es war auch eine Freiheit, ein Abschütteln von traditionellen Werten. Das war ganz stark und war in den 60er Jahren ein brodelnder Kessel, der dann meiner Meinung nach anfangs der 70er Jahre konsolidiert und kanalisiert wurde, aus dem wahrscheinlich schon viele neue Gedanken entstanden sind. Aber eben zukunftsorientiert, nicht rückwärts gewandt.

MS: Es gibt schon diesen starken Zusammenhang zwischen allgemein ...

PS: Einer politischen Situation ...

MS: Einer politisch-gesellschaftlichen Situation und den Entwicklungen in der Kunst.

PS: Das ist immer so. Auf jeden Fall.

MS: In dem Sinn ist das, was in der Schweiz passiert ist oder in Luzern, auch nicht ein einzelnes Phänomen, sondern auch in einem internationalen Kontext zu sehen.

PS: Das passt natürlich in die Zeit rein. Es waren damals auch in London, ohnehin in New York, enorm neue Bewegungen und hier waren es eben – muss man halt schon sagen – diese beiden Köpfe, Szeemann, Ammann, die die Sache geformt haben und etwas daraus gemacht haben. Jeder auf völlig verschiedene Art und Weise.

MS: Gibt es etwas, was dir jetzt im Rückblick auf diese Zeit noch wichtig scheint, was wir ausser Acht gelassen haben?

PS: Nicht dass ich wüsste. Für mich war das einfach mein Leben und bin sehr dankbar, dass ich das alles mitmachen durfte, aber ich will es auch nicht überschätzen, was mich anbelangt. Für mich war das alles normal – schön und gut gelaufen. Und ich bin sehr dankbar, dass ich fünfzig Bücher machen durfte in meinem Verlag. Auf die bin ich stolz, eigentlich stolzer als auf die Galerietätigkeit, weil die Bücher bleiben. Die sind zum Teil, das muss ich in aller Bescheidenheit sagen, sind schon sehr, sehr schön. [...]