

## Interview Rolf Winnewisser (RW)

Das Interview fand am 2. November 2011 im Atelier von Rolf Winnewisser in Ennetbaden statt. Die Fragen stellte Miriam Sturzenegger (MS).  
Transkription: Kathrin Borer.

*Rolf Winnewisser, geboren 1949, Künstler.*

Miriam Sturzenegger: Du bist 1966, als du 17 warst, an die Kunstgewerbeschule Luzern gegangen und hast dort die Grafikfachklasse besucht, 1971 hast du das Diplom gemacht. Wie kannst du dich an diese Schulezeit erinnern? Was hat dich geprägt, positiv oder negativ? Was hast du von da mitgenommen?

Rolf Winnewisser: Ich bin eigentlich 1965 schon an der Schule gewesen, habe zwei Jahre den Vorkurs gemacht, weil ich das erste Jahr nicht in die Grafik gekommen bin. Die meinten, ich sei zu jung, [aber] ich wusste oder ahnte irgendwie, dass ich die Grafikausbildung an der Schule machen möchte. [Dafür gab es] verschiedene, wahrscheinlich intuitive Gründe, einfach verschiedene Lehrer und die [anderen] Schüler [als Kontaktpersonen], das war ein wichtiger Aspekt. Einfach interessante Schüler [zu treffen] und unterschiedliche Angebote von verschiedenen Lehrern [zu haben]. Das war für mich sinnvoller, als bei einem Lehrmeister, einem Grafiker in die Lehre zu gehen. Da bin ich heute noch froh, dass ich das durchbringen konnte ... Der Vorkurs ist auch ein wichtiger Aspekt, das ist nicht zu unterschätzen. Weil damals war noch Max von Moos in Luzern, als Figur und Vermittler [eine wichtige Person]. Ich meine, Kunst war für mich damals noch kein Ziel, ich wollte Grafiker werden, mein Fokus war Grafik. Aber von Moos hat, zwar nicht unbedingt Kunst, aber Kunstgeschichte unterrichtet, mit Diaprojektionen, und da immer lange mythologische Geschichten erzählt. Und auch im Unterricht in „Farbe und Form“ bei ihm – das war den ganzen Tag – erzählte er jeweils am Anfang eine mythologische Geschichte und die musste man dann irgendwie illustrieren. Und am Abend hat er alles ausbreiten lassen und sich dazu geäussert – auf ziemlich unvergessliche Weise, zwischen Verriss und Lob.

MS: Er hat mündlich eine Geschichte erzählt und ihr habt euch dann dran erinnert und das [umgesetzt].

RW: Es war eine mythologische Geschichte, ja mündlich, verbal. Am Morgen hat er erzählt, je nachdem, von Achilles, Episoden aus der Odyssee, Prometheus, Daphne und Chloe etcetera, und das musste man dann illustrieren. Da war man sehr frei, da konnte man zeichnen, collagieren, aquarellieren – da gab er keine grossen Vorgaben. In dem Sinne war [der Unterricht] einfach ein Umgang, eine Sehschule damals schon, über Max von Moos. Eine Faszination wurde da irgendwie lanciert, oder sowas. Aber damals im Vorkurs war auch Godi Hofmann für mich wichtig. Der hat manchmal, anstatt [eine Aufgabe] machen zu lassen, einfach viel Literatur mitgebracht, in den Unterricht eingebracht. Verweise [gemacht] sozusagen: „Das gibt es und das gibt es“, so dass man nicht nur stur beim Abzeichnen oder Illustrieren war. Es ging einfach so ein Welt auf für mich damals – [ich hatte] wirklich [das Gefühl,] etwas geht auf. Und zu der Zeit war auch schon Theo Kneubühler an der Schule.

MS: Das war schon am Vorkurs?

RW: Damals hat man sich schon wahrgenommen. Intensiver wurde die Zusammenarbeit, würde ich sagen, in der Grafikausbildung. In der Grafik waren dann auch die unterschiedlichsten Lehrer sehr wichtig und die Freundschaft mit Theo Kneubühler. Man hatte gemeinsame Ideen oder Themen. Und er war natürlich ein bisschen älter, er war derjenige, der viel eingebracht hat in die Gespräche, in die Diskussionen, [der erzählt hat,] was da läuft. Das, würde ich meinen, war noch bevor Ammann kam. Da war auch schon eine gedankliche Auseinandersetzung da, [in Bezug auf] was Kunst ist und [Theo] hat damals gemalt und dann hat man oft seine Arbeiten angeschaut, und wie er dann darüber gesprochen hat, das war für mich eigentlich auch immer eine Sehschule, wenn man so will. In dem Sinne ist Theo für mich auch bis heute eine durch ganz verschiedene Phasen dauernde Freundschaft, was eine Geschichte für sich wäre. Und dann noch ganz wichtig waren auch die anderen Mitschüler in der Grafik. Zum Beispiel Fredy [Alfred] Schwegler, der war zwei Jahre über mir in der Grafik, und Walther Gunz war auch eine wichtige Figur für mich. Denen konnte ich bei der Arbeitsmappengestaltung helfen und die haben so ziemlich etwas Avanciertes gemacht, was damals ziemlich revolutionär war. Die haben als Abschlussarbeit in der Grafik ein Stehpult mit Schublade gemacht und Drucksachen in Zweifarbendruck reingelegt, und eine Grünfolie und eine Rotfolie, mit der man jeweils das einzelne Bild herauslesen konnte. Das waren auch die, Fredy vor allem, von denen Einflüsse kamen in dieser Zeit. [Das waren] die ersten, die von Marshall McLuhan etwas reingebracht haben, die die Beat Generation, [Jack] Kerouac zum Beispiel oder [William S.] Burroughs, die diese verschiedenen Figuren, nicht in die Schule, sondern in unsere persönlichen Begegnungen eingebracht haben. Für mich waren diese Schüler auch eine ganz wichtige Informationsquelle. Und dann einige Lehrer – ein für mich ganz wichtiger war Hans-Rudolf Lutz, der Typografielehrer, der als ganz Junger damals kam, ich glaube ich war in der zweiten Grafik. Und [der brachte] für mich dann auch eine Sichtweise, die es damals so nicht gab in der Schule. Die ganze Popmusik kam da rein, plötzlich. Die Pop-Art war für mich in der Grafik schon ein wichtige Referenz.

MS: Es gibt diesen Bezug zu Werbung, usw.

RW: Und Comic, Comic ist ganz wichtig. Ich habe zum Beispiel einmal eine Nebenarbeit mit einer kleinen Broschüre gemacht über Comics. Oder mit Theo Kneubühler haben wir einen Filmklub organisiert. Das Mediale, Verschiedene [Multimediale] ist da auch entstanden, würde ich jetzt mal sagen. Das hat mich dann später auch nie losgelassen. Ich denke schon, die Schule in Luzern damals war Akademie im besten Sinne, könnte man heute fast sagen. Man ist Schüler und geht in ein Haus und da hat es verschiedene Räume und verschiedene Lehrer und Schüler. Der eine erzählt das, der andere das Andere und die wichtigen Sache bleiben dann hängen.

MS: Also das Selber-Forschen, Selber-einen-Weg-Suchen wurde auch unterstützt.

RW: Ja, das wurde gefragt. Es war immer eine Aufgabe zu lösen, sei das typografisch, sei es illustrativ. Dieses Sich-Aufgaben-Stellen vielleicht, das mich heute noch irgendwo begleitet – heute muss man sich ja sozusagen eigene Aufträge machen – ich würde meinen, das sind Prägungen von der Schule.

MS: Es war ja nicht selbstverständlich zu dieser Zeit, dass eine Schule selbst diese Offenheit so kultiviert.

RW: Damals war da ein guter Direktor, [Werner] Andermatt, der auch wichtig war als Lehrer ... Ich weiss nicht, sicher nicht für alle war es das Gleiche, aber ich habe Glück gehabt. Gewisse Dinge waren mir wichtig und es hat mir dann auch Spass gemacht, eben gewisse Dinge anzupacken, nachzuforschen. Und wenn Andermatt sah, dass jemand irgendwo ist, kam er damals mit einem Buch von irgendeinem Maler und hat das so aufgeschlagen und gesagt: „Das gibt es, das kann man so machen.“ Andermatt, oder andere Lehrer auch auf ihre Weise, haben dann einfach noch etwas weiter steuern können auf ihre Weise. Oder eine Richtung angeben, so dass man selbst auf einem sozusagen tappenden Weg [gehen konnte und] plötzlich eine klarere Richtung sah. Die Möglichkeiten, dass es etwas gibt – das waren immer wieder tolle Spuren, die da gelegt wurden. [Und wir] versammelten sie.

MS: Jeder hat euch vielleicht andere Bezugspunkte gezeigt.

RW: So empfinde ich es, natürlich auch in der Rückerinnerung. Aber ich denke, diese Anregungsatmosphäre – ich weiss nicht, ob dies nur Erinnerung ist – die hat mich geprägt und ich denke, davon zehre ich zum Teil heute noch. Auch in der Grafik gäbe es noch mehrere Lehrer zu nennen, [Jacques] Plancherel ... Ich weiss nicht, wie wichtig das da ist. Eigentlich jeder Lehrer hat auf seine Weise etwas beigetragen, gewisse mehr, gewisse indem sie nichts gesagt haben. Das gab es auch, eher stille. Diese Unterschiede, was dann später [Jacques] Derrida mit der „Différance“ [formuliert hat], all diese Sachen, würde ich mal sagen, das haben wir leben können. Vielleicht hat man das auch besser verstanden, weil das irgendwo selbstverständlich war, nicht von aussen aufgesetzt.

MS: Weil es einem bekannt vorkam.

RW: Ja, von der Tätigkeit her, wirklich von der Hand her, nicht nur über den Kopf, sondern auch vom Machen her. Und diese Verschränkung von Machen und Reflexion war dann eben auch wichtig mit Theo und, wie sich im Gespräch zeigen wird, mit Figuren wie Aldo Walker vor allem – das war dann auch wieder eine Dimension. Und die Begegnung mit ihm war eigentlich auch schon während der Schulzeit. Das war vielleicht 1969/70, als ich ihn näher kennenlernte.

MS: War der auch in der Grafik?

RW: Nein, nein! Der war Elektriker, der hatte ein Geschäft und Familie und ein Unternehmen. Er war einfach auch Künstler.

MS: Autodidakt, wenn man diesen Begriff verwenden will.

RW: Ja-a, das kann man so sagen. Er hat einfach eigentlich schon sehr früh, fast gleichzeitig mit der Arte Povera, in Bezug zu den Düsseldorfern schon Sachen gemacht, die damals schon ziemlich schräg waren. Und dieses Andere war für mich dann auch faszinierend.

MS: Du hast erwähnt, auch bei euch in der Grafik gab es dieses Sich-Auseinandersetzen mit ganz unterschiedlichen Medien oder Formen, dass eben dieser Mitschüler eine installative Form gesucht hat für seine Abschlussarbeit – das geht ja sehr weit über irgendwelche Grenzen von Studienbereichen hinaus. War das sehr durchlässig? Hattest du auch Kontakt mit der Bildhauerklasse?

RW: In der Bildhauerklasse war ja Theo [Kneubühler] dabei. Und einfach sehr eigenwillige [Leute]. Leo Walz war auch dabei, der hat seine stille Arbeit schon damals sehr radikal gemacht, ohne grosses Darumherum-Reden. Mit Theo natürlich ... da redete man viel mehr. Oder Kari Vetter, ich weiss nicht, ob das jemand schon erwähnt hat, das war auch ein Bildhauer. Das waren alles relativ schräge Vögel, würde ich mal sagen, die einfach gewisse Aspekte [eingebracht haben]. Damals hat man noch wenig davon gewusst als junger Mensch, ich jedenfalls. Das fand ich immer sehr spannend. In diesem Sinne waren die Schüler ebenso wichtig. Die Lehrer waren ein Gefäss, würde ich sagen, aber gewisse Schüler waren dann das Seltsame daran.

MS: Diese Atmosphäre hat sich dann auf die ganze Schule übertragen? Oder waren das einfach ein paar Gruppen von interessierten Schülern?

RW: Die wurden zum Teil nicht nur geliebt, die wurden auch schräg angesehen. Ich weiss nicht, ob die nur Sympathien hatten. Ich sehe es jetzt von mir aus. Andere, die extremer gearbeitet haben, hatten mehr Mühe in der Schule. Ich glaube, eine gewisse Konformität wurde da schon gesucht. Bei mir kam die Skepsis gegenüber der Grafik dann später. Man muss ja ein Praktikum machen im 3. Lehrjahr und dann bin ich, vermittelt durch Godi Hofmann, bei GGK gelandet in Basel – Gerstner Gredinger Kutter, das war damals eine ziemlich wichtige Werbeagentur – für ein halbes Jahr und dann wusste ich nachher: Grafik – nein! Das nicht. Diese Art von Abhängigsein von Wünschen von Klienten ... Es war hochspannend, was ich dort erlebt habe und da waren auch tolle Leute. Martin Suter, der heute Schriftsteller ist, war ein ganz junger Texter damals, oder [Robert] Stalder. Oder ein Drucker, Jo Fink, der damals im 1969 plötzlich von Dieter Roth erzählt auf eine Art, dass ich dachte: „Was muss das für ein Kerl sein?“ Er hat auch zum Teil bei der GGK gearbeitet. Dort ging wieder einmal eine andere Türe auf durch Profis, die im Beruf stehen und auch eine spezielle Sichtweise haben. Dort ist vielleicht das künstlerische Moment schon zum Tragen gekommen. Wann begann das? Das ist dann wieder ein anderer Übergang. Würde mal schon sagen, dieser Aufenthalt bei GGK in Basel war so eine künstlerische Initiation. Einerseits auch plötzlich dieses Auf-mich-zurückgeworfen-Sein: Was mach ich eigentlich, wenn ich das nicht will? Ich habe immer für mich gezeichnet und plötzlich wurde das wichtiger. Und da war natürlich wieder eine andere Figur, der Alex Silber, der war damals auch in der Grafik bei GGK irgendwo dabei, ich glaube Typograf war er, und da in Basel haben wir die Köpfe zusammengesteckt. Dieser Alex Silber war für mich auch wichtig, das war auch eine Künstlerfigur, damals schon. Wir haben damals gezeichnet und Zeichnungen ausgetauscht. So hat eigentlich das Zeichnen fast wie eine Form gefunden.

MS: Möglichkeiten ausserhalb der Schule, die sich aufgetan haben.

RW: Genau. Auch in dieser Zeit waren dann die ersten Jahresausstellungsbeteiligungen in Luzern im Museum. Ich weiss nicht, ob es 1969 oder 1970 war. Da war diese Basler Zeit während der Grafikausbildung, die Zäsur:

„Das ist's nicht, also das kann es nicht sein für mich.“ Ich habe dann aber trotzdem das 4. Jahr gemacht. Wäre ein bisschen blöd gewesen, da [abzubrechen]. Es war ein bisschen familiär, so dachte ich, mach ich das. Ich habe dann auch einen relativ grosszügigen Freiraum bekommen, so dass ich da auch sehr eigenständig arbeiten konnte. Und als Abschlussarbeit habe ich auch nur ein Ringheft abgegeben und alle andern hatten so Grafiken, die mussten Mappen abgeben mit Reinzeichnungen, mit Sachen, die sie gemacht haben, und ich habe mein Ringheft mit meinen Ideen abgegeben. Da war ich von Fredy Schwegler und Walther Gunz ein bisschen „aufgeleitet“, dass es da etwas gibt, dass man etwas machen kann, das es vorher noch nicht gegeben hat, das liegt drin. Und die [Lehrer] haben das dann auch toleriert, weil die normalen grafischen Arbeiten, das konnte ich gut machen, das war kein Problem.

MS: Jetzt hast du vorhin, bevor wir das Interview begonnen haben, kurz diese Zeichnungsstunden erwähnt, wo [Anton] Egloff gelesen hat. Es wäre schön, dies noch irgendwie drin zu haben, wenn wir über die Schule sprechen.

RW: Also was die Einflüsse anbelangt: einerseits waren das andere Schüler, eben dieser Schwegler, der plötzlich von Marshall McLuhan und den Beat-Generation-Leuten spricht. Und eben [Anton] Egloff und zum Teil auch [Godi] Hirschi haben den *Spiegel* – also diese Artikel in der 1968er-Zeit, die teilweise direkt diese weltweite Studentenbewegung [mitgetragen haben], deutschlandbezogen natürlich, aber das hat ja von Amerika her und von Frankreich [herübergeschwappt], das war ein Knäuel – [Daniel] Cohn-Bendit und diese Leute, die sich damals schon ausführlich geäussert haben – vorgelesen in der Zeichenstunde. Egloff sass am Tisch im Figurenzeichnen und hat gelesen und wir haben vielleicht eine Figur abgezeichnet, und er hat da sozusagen eine andere Welt in den Unterricht gebracht. Das gehört auch zu dieser Atmosphäre an der Schule dazu, dass Leute wie Egloff – und andere auch, das ist jetzt einfach ein Beispiel, einen Lehrer zu benennen – etwas reingebracht haben von aussen. Dass man nicht immer nur in diesem Innerschweizer Ort sitzt und vor sich hin zeichnet und gestaltet, sondern dass es da Ausseneinflüsse gibt, die wichtig sind.

MS: Und ein Aktualitätsbezug da ist.

RW: Eine Realität der Jetztzeit, eine Aktualität. Ein anderer Aspekt war auch, für gewisse von uns, dass man in der Pause ins Café Krone rüber ging und da gingen die Gespräche weiter. Und als ich dann noch in der Grafik war und Theo nicht mehr bei den Bildhauern, bin ich in der Pause auch immer zu ihm, er wohnte in der Grabenstrasse damals, [und dann haben wir] ne halbe Stunde über diese Themen gesprochen. Gut, da kommt etwas anderes – ich greife etwas vor –: er hat ja dann begonnen, über die Kunst zu schreiben, die im Museum gezeigt wurde, anfänglich, das war ab 1970. Da hat man dann auch diese Einflüsse, diese Themen besprochen. Das war ganz wichtig, diese unterschiedlichen Stimmen. Seien die jetzt aktualitätsbezogen, auf das Politische, diese Umbruchsituation, die man auch gespürt hat ... Und ich denke, in der Kunst hat dann Ammann auf einer anderen Ebene wieder so etwas reingebracht: „Aha, es gibt etwas Anderes.“ [Paul] Klee ist okay, peinture à la française und was weiss ich, auch Pop Art hat man jetzt [gehabt], das wissen wir – und da kommen plötzlich diese Düsseldorfer. Ich weiss nicht, welches die erste Ausstellung war, [Reiner] Ruthenbeck mit so einem Haufen, Beuys mit dieser Fettecke. Und das war ja damals in Luzern eine Aufruhr! Nichts von

Sympathiebekundung, wo man vielleicht heute sagt: „Ah, das war ja toll damals.“  
Nein, da ging fast eine Hetze los. Gegen Ammann und so.

MS: Unter der breiteren Bevölkerung?

RW: Das war schon ein hartes Stück und das hat einen natürlich fasziniert als Jungen. Aber auch gewisse Lehrer hatten dann Mühe mit dieser Art.

MS: Wurden an der Schule selbst, im Unterricht, auch ganz neue Tendenzen aus der Kunst diskutiert oder lief das mehr unter den Studenten – der eine hat was gebracht und gezeigt? Hat man im Unterricht die ganz aktuellen Entwicklungen in der internationalen Kunst besprochen?

RW: Ich denke, das war ganz individuell ... mit Theo, vielleicht mit anderen Schülern teilweise. Aber ich würde schon meinen, da war eine Trennung. Es brauchte ein bisschen Gewöhnungszeit, es war nicht so selbstverständlich, als dieser Ammann-Bruch kam in Luzern. Eben als gewisse Lehrer merkten, dass die Schüler sozusagen die neue Generation sind im Museum – und nicht sie. Das spürte man bei gewissen Lehrern, dass man plötzlich als Schüler skeptisch wahrgenommen wurde. Gewisse Animositäten waren sicher ab und zu [spürbar]. Und dieses Enthusiastische, das ich – wie vorher gesagt – erlebt habe, das war ein bisschen vorher. Es wurde schon weitergetragen, ich glaube gewisse Lehrer haben damit schon auch arbeiten können. Aber es war da schon ein Bruch, würde ich meinen.

MS: War noch etwas, was du zur Schulzeit noch hast sagen wollen?

RW: Zur Schulzeit gehörten auch diese Freitagstreffen mit verschiedenen Leuten im Fritschi – das war so ein Restaurant, wo man sich getroffen hat – und später dann im Magdalena. Einfach am Freitag ab zwei Uhr war Aldo dort und meistens bin ich dann auch dabeigewesen. Da waren dann auch sehr unterschiedliche Leute, vom Bauführer bis zum Strassenwischer, Musiker und Bruno Steiger und Heiri von Arburg, die von der Literaturseite kamen. Das war einfach eine sehr anregende [Atmosphäre], über alles Mögliche wurde da gesprochen, mit Aldo wurde dann, würde ich mal sagen, über Kunst philosophiert. Und wieso das zwischen uns zum Tragen kam ... Aldo hat irgendwo einmal, als man sich näherkam, Sachen von mir gesehen, Aquarelle [...]. [Er fand,] dass er eigentlich meine Aquarelle überhaupt nicht verstehe und das fasziniere ihn. Wieso man jetzt so wenig machen kann in einem Aquarell, da sei er fasziniert. Wie sozusagen das Nicht-Verstehen für ihn [interessant werde]. Weil für ihn war das Verstehen eine logische, nachvollziehbare Fragestellung à la Wittgenstein, das liebte er: dieses Verflechten, aber auch logisch gedacht Ins-Absurde-Bringen. Er meinte auch, je logischer etwas sei, desto wahnsinniger. Das war eine Lieblingsformel von ihm. Ich war einfach fasziniert, ich habe immer solche Sachen gelesen von der theoretischen Seite – Philosophie, Wittgenstein, oder Sprachtheorie, oder damals Derrida und verschiedene Leute –und er war viel strenger, pragmatischer, aber auch mit einem Flair, dann von der Literatur her sehr offen. Er war damals sehr wichtig ... A propos Literatur: die war damals viel wichtiger als Kunst – viel wichtiger. Die Wiener Gruppe – Konrad Baier, Oswald Wiener – das waren Referenzen, daran hat man sich ein bisschen gerieben. Und zum Teil ging es auch ziemlich heftig zu und her. Wir waren noch ein bisschen streitfähig, oder streitsüchtig zum Teil, man hat sich schon beschimpft und geplagt. Teilweise ging es gut und manchmal nicht so gut. Es kommt drauf an – gewisse

Leute kann man nicht ausstehen. Das war einfach ganz klar, das war einfach so. Das war für uns kein Thema. Und ich war einfach eher dort interessiert, wo für mich etwas abläuft. An dem, was ich auf eine Weise nicht verstehe, was mich bewegt, an dem ich sozusagen forsche oder dem ich nachgehe. Und da war [der Austausch] mit Aldo immer eine grossartige Chance, sich irgendwohin zu bewegen und sich zu verlieren. Das waren grossartige Erlebnisse.

MS: Und da war auch die Verflechtung zwischen der Kunst und den Literaten, das war total durchmischt?

RW: Ja, ja. Kunst hiess: „Wer genügt dem?“ Das war so die Frage. „Was liegt drin?“ Für Aldo war zum Beispiel Jasper Johns [wichtig], diese zwei Bronzebüchsen – später kommt Aldo auf die Logotypen – das sind Vorläufer, Einflüsse, die er für sich formuliert hat, er hat dann eigene Erfindungen gemacht. Diese ganz elementaren Setzungen, das war für ihn sehr wichtig. Dem konnte ich etwas abgewinnen, das war für mich auch ein Teil von dem, was mich bewegte. [Aldo] hatte natürlich eine etwas andere Ausrichtung, aber es war eine hochspannende Auseinandersetzung. Nicht im Einverständnis nur, ich war nicht immer nur einverstanden.

MS: Ein Ort, eine Gruppe, wo auch heftig ein Diskurs verhandelt wurde, wo nicht etwas einfach übernommen, aber wo ständig debattiert wurde?

RW: Ein Diskurs, da wurde immer daran herumgeredet, natürlich wurden auch Informationen ausgetauscht. Eine Reibungsfläche, eine Mühle – und das war auch an einem runden Tisch im Fritschi hinten – da wurde gemahlen, gerieben, wieder Kieselsteine reingeworfen und dann kam wieder feiner, schöner Staub raus. Goldgräberstimmung, plötzlich findet man etwas. So war das für mich vielleicht bis 1972.

MS: Hat sich das manchmal auch in die Ateliers verschoben?

RW: Atelier – was ist das? Also Aldo hatte kein Atelier, ausser sein Büro, seine Werkstatt, wenn du so willst.

MS: Ich meine, habt ihr euch auch gegenseitig die Arbeiten kritisiert oder lief es mehr auf der Diskursebene?

RW: Das eher ... Man hat sich natürlich schon Arbeiten gezeigt. Das war dann aber vor allem in der Zusammenarbeit auf die *Beryll Cristallo*-Ausstellung hin.

MS: Das ist etwas später.

RW: Wir haben uns schon Arbeiten gezeigt, was man macht. Dieser Austausch [war da], aber das hat man vielleicht an den Tisch mit ins Fritschi genommen. Vielleicht ist Aldo mal bei mir vorbeigekommen, aber ich habe einfach eine Mansarde gehabt. So eine Ateliersituation [hatte ich nicht]. Ich fühlte mich auch nicht unbedingt in dem Sinne als Künstler. Das ist vielleicht auch noch ein anderes Thema. Ich bin einfach irgendwo in die Kunst reingekommen, mit der Arbeit. Und ich habe immer das Gefühl gehabt, eigentlich geht es um die Arbeit und nicht unbedingt darum, wer ich bin. Ich habe mich dem auch immer entzogen und das hat sich natürlich dann nicht nur bewährt. Aber das ist wieder eine andere, spätere Geschichte. Aber so bezüglich

Austausch ... Man ist dann am Abend nach Beizenschluss bei irgend jemandem gelandet. Sei es bei Heiri oder ich weiss nicht wo, und da wurde dann weiter disputiert bis ins Morgengrauen, aber da kennst du ja auch ... Das hat sich hoffentlich auch nicht geändert, diese Faszination für diesen endlosen Diskurs, der eigentlich kein Ende hat, glücklicherweise. Ich denke, so ist auch etwas gesetzt worden bei mir, diese dauernde Faszination. Es gibt ja keine Lösung, wie ein letztes Bild oder sowas. Das war dann auch wieder spannend, irgendwann später, wo ich dann Künstler [als Beruf] gewählt habe. 1975 habe ich mich entschieden, Künstler zu sein. Und vorher war es eine zufällige, wunderbare, wundersame Verkettung auf diesen Punkt hin. Ich begann eigentlich nicht nach der Schule mit der freien Kunst, sondern schon während der Schule, meiner Wahrnehmung nach. Und damals hat Theo irgendwo bei Pablo [Stähli] mal erzählt, er kenne mich – also er hat dem Ammann das erzählt, der Ammann dem Pablo, das war eine Verstrickung – und dann ging ich mal bei Pablo vorbei, meine Arbeiten zeigen. Er fand das gut, es interessierte ihn [und er sagte:] „Machen wir mal was.“

MS: Und hatte er die Galerie schon oder war er noch beim Kunstkreis?

RW: Er war noch beim Kunstkreis und hatte mal eine kurze Zeit eine Galerie gehabt, irgendwo in der Altstadt, an der Furrengasse oder so.

MS: Am Anfang hatte er auch in einem kleinen Raum, eher so privat irgendwas gemacht.

RW: Genau, und er hatte auch in seiner Wohnung damals am Metzgerrainle Ausstellungen gemacht und auch ein wichtiger Treffpunkt war damals im Estrich bei ihm.

MS: Da bist du selber auch hingegangen?

RW: Da bin ich viel [hingegangen]. Dort war dann auch Markus Raetz, da waren Leute wie [Johannes] Geuer, Jan [damals: Young] Voss, diese Leute aus Deutschland. Das war für mich auch wunderbar, diese verrückten Kerle da zu erleben. Und Markus Raetz war natürlich ein ganz toller Mensch. Der war für mich, würde ich sagen, eine wichtige Figur mit seinen Zeichnungen. Eben auch, [dass ich merkte:] Das kann man machen, das ist eine Form.

MS: Ja, die auch in der Kunst eben geht.

RW: Und die auch toll ist. Das ist eine Seite und bei Ammann sah man Beuys, diese Zeichnungen – „Aha, das geht ...“ – was ja Theo ein wenig formuliert [wenn er] von der Freiheit [schreibt]. Plötzlich ist da etwas da und ein Gewicht wird einem von den Schultern genommen, die Malergeschichte, die Bedeutung – plötzlich ist eine [Leichtigkeit da:] Wie ein Blatt da runterfällt – wunderbar! Das genügt, dieses Reduzierte. Für mich ist eigentlich Leo Walz fast der Kern in der Reduktion bei den Innerschweizer Leuten. Aber das waren Einzelfiguren – das ist auch ein Punkt bei der „Innerschweizer Innerlichkeit“ – das waren einzelne Figuren, jeder hat etwas ganz Spezifisches gemacht. Und Theo hat dann ein Buch darüber gemacht ...

MS: Das war 1972, oder?



RW: Das war 1972. Da sind ja Leute dabei, die dann später etwas verschwunden sind oder still weitergemacht haben.

MS: Es ist eine Art Bestandesaufnahme von dieser Zeit.

RW: Damals ja, aber ich weiss nicht, wie viele Luzerner wirklich da drin waren. Egloff war ja dabei.

MS: Ja, es sind ziemlich viele dabei. [...]

RW: Hans Eigenheer ist glaube ich auch dabei. [...] Er war als Lehrer unter anderem auch interessant für mich. Seine zeichnerischen Analysen, das war einfach anregend. Das war tolle Arbeit.

MS: Und Theo Kneubühler hat dieses Buch damals aus eigener Motivation gemacht?

RW: Mit [Bernhard] Raeber zusammen. Ich glaube, der war schon der Auftraggeber. Es gab ja dann diese Ausstellung in der Galerie Raeber.

MS: Genau, das hing zusammen.

RW: Das ist liiert.

MS: Und Theo kannte einfach euch alle, auch als Künstlerfreunde?

RW: Er kannte eigentlich alle. Das war bei ihm ja auch wichtig, dass er alle erlebt hat.

MS: Man merkt eben, die Art, wie er dort über die Leute schreibt, ist ...

RW: ... eine nahe Wahrnehmung.

MS: Das merkt man, dass es nicht jemand ist, der bloss einmal etwas gesehen hat.

RW: Nein, das war wirklich eine Auseinandersetzung mit diesen 28 Positionen ... Auch wie das dann herumgereist ist, das hast du ja erwähnt, plötzlich in Mailand ... Das ist dann Pablo gewesen, der das alles mitgetragen hat. Ich habe mich eigentlich nie gross darum gekümmert – ich dachte: „Gut, wenn das jemand macht, ist das prima.“ Das ist ein bisschen sträflich heute [*Miriam lacht*], aber ich fand es [gut so]. Ich meine, heute ist das alles enorm thematisiert bis zum Gehnichts mehr. Ich denke, Vieles war viel offener damals, zum Nachteil und Vorteil jeweils, es kommt drauf an. Eben für mich auch das Künstlersein: Ich fand es einfach toll, dass ich da wahrgenommen wurde. Dieses Beginnen bei Pablo ... Neben Theo als Freund war Pablo natürlich in dieser Zeit fast die wichtigste [Person] – sozusagen als Freund der Arbeit gegenüber.

MS: Auch als Förderer?

RW: Als Förderer, ja. Und als ich dann nach Afrika ging für zwei Jahre, hat er meine Arbeit trotzdem weitergezogen, weiter sozusagen mitgetragen. Und eben dieses

Platzieren durch verschiedene Ausstellungsbeteiligungen – ohne ihn wäre das gar nicht denkbar gewesen.

MS: Bevor du nach Afrika gegangen bist, hattest du schon eine Ausstellung bei Stähli, oder?

RW: Ja, er machte die erste Ausstellung bei Wankmiller, Langenbacher und Stähli [1972].

MS: Ich glaube, es war auch eine der ersten Ausstellungen, nachdem er offiziell die Galerie gegründet hatte.

RW: Ich glaube, es war die zweite. Die erste war von [Johannes] Geuer, wenn ich mich nicht täusche. Es war auch für ihn ein Beginn und für mich war es natürlich ganz toll, obwohl ich in dieser Zeit schon wusste, dass ich nach Afrika gehe ... Und Ammann ist eben dann auch sehr wichtig in dieser Zeit, weil er die paar Leute, die ihn interessiert haben, auch mitgezogen hat. Ich glaube, nach Kassel [an die Documenta] bin ich eigentlich nur über Ammanns Vermittlung gekommen, respektive Pablo hat Ammann gesagt: „Es gibt [diese Arbeit.]“ Aber er hat mich auch vorher schon wahrgenommen. Er hat natürlich auch Sachen von mir gesehen und ich habe ihm gezeigt [was ich mache].

MS: Hast du ihn schon an der Schule kennengelernt?

RW: Während der Schulzeit?

MS: Soviel ich weiss, kam Ammann ab und zu an der Schule vorbei. Es gab da ein Projekt, wo Schüler ein Plakat gestaltet haben. Aber vielleicht war das auch etwas später oder in einer anderen Klasse.

RW: Ich habe ihn eigentlich nie in der Schule wahrgenommen.

MS: Dann eher über Pablo?

RW: Ja, und ich war natürlich auch bei Ammann. Er kannte meine Arbeit und hat damals ein Aquarellheft gekauft. Und er hat eben diese Hand-Arbeit [*eine Kartenserie mit Fotografien einer Hand, sechsteilig, 9.5 x 13.5 cm, Offsetdruck*] organisiert, das war um 1970, das war noch während der Schulzeit.

MS: In welchem Zusammenhang ist diese Arbeit entstanden?

RW: Es hat ihm einfach gefallen, da hat er gesagt: „Machen wir.“

MS: „Drucken wir das.“ ... Das hatte nicht mit dem Museum zu tun?

RW: Nein.

MS: Du hattest die Fotografien und er hat gesagt: „Wir machen eine Kartenserie.“

RW: Ich glaube, er hat sie auch bezahlt. Etwa 100 Franken kostete das.

MS: War das dann eine Edition?

RW: Ja, es ist eine Edition. Ich habe die immer noch, die ist überhaupt nicht gestreut worden. Ja, man hätte das viel mehr platzieren können, aber weil ich mich nicht so bemüht habe ...

MS: Das war so die frühe Zeit, wo du selber noch nicht richtig wusstest, wohin es geht.

RW: Ich war unsicher, ja. Und dann nach der Ausbildung als Grafiker fand ich das okay, es war auch ein bisschen familiär. Und ich dachte: „Ich kann ja nicht irgendwie Künstler sein – das ist ja nichts.“ Damals konnte ich mir das einfach nicht [vorstellen], ich wusste es nicht. Es gab kein Bild für mich, oder keine Vorstellung, ausser dass ich Arbeiten habe. Und dann habe ich eine Stelle in Paris organisiert und bin nach Paris [gefahren] mit einem grossen, dicken Zweijahreskoffer und nach einer Woche bin ich dann wieder weg und habe mir gesagt: „Nein, das geht auch nicht.“ Dann bin ich wieder mit dem Koffer in Luzern gestanden, vor der Türe [*Miriam lacht*]. Das war ein bisschen bitter. Das war hart für die Eltern auch und für mich, ich war dann ein bisschen in einem Loch. Da hat mir irgendjemand, ich glaube sogar Pablo, mal gesagt: „Du, wenn es dir so stinkt: Da gibt es Entwicklungshilfe, ich kenne da jemanden in Bern, da kannst du irgendwo weeeit weg.“ Dann habe ich mich in Bern erkundigt nach Entwicklungshilfe und [gesagt,] ich sei Grafiker und Zeichner und so. Da haben die gesagt: „Ja, das ist schwierig“, [*Miriam lacht*] „Bauern, Handwerker [nehmen wir] immer, aber DAS ist schwierig.“ Aber da gab es zufälligerweise ein Projekt für Alphabetisation und da suchten sie einen Illustrator. Und da habe ich gesagt: „Das mach ich“, und bin dann für zwei Jahre in den Niger, nach Tillabéri gekommen. Und das war schon das Spezielle, [ich erlebte] alles Mögliche – von Kulturschock bis auf die Erde fallen. Auch gleichzeitig habe ich über diese Zeit, weil ich viel Freizeit hatte und keine grosse Unterhaltung, immer weiter gearbeitet, gemalt, gezeichnet. Viele Zeichnungen gemacht, Bücher gefüllt. Und ich blieb immer im Kontakt mit Pablo und auch mit Ammann, [wir haben uns] geschrieben, auch mit Aldo und Theo. Das waren so die vier Bezüge zur Kunstwelt. Aber ich habe da seltsamerweise nicht gross mitbekommen, [was passierte,] die [Ausstellung] *Transformer* habe ich leider verpasst, ausser dass ich im Radio Lou Reeds *Transformer* zum ersten Mal gehört habe, auf einem komischen Sender irgendwo. Da war ich natürlich sehr begeistert. Ja, das ist so – ich meine, weißt du, „Innerschweiz“ und „Innerlichkeit“, das war mir schon ein bisschen eng. Ich bin da eher in die Weite gegangen ... Aber der Bezug zu diesem „Innerschweizknäuel“, diese katholische Barockwelt, dieses Vierwaldstättersee-Wesen, das hat mich natürlich enorm geprägt. Da bin ich froh darum, das möchte ich sogar als wichtige Prägung behalten. Aber dass sich dies auf das innerliche Hineinsehen beschränken würde, das habe ich eigentlich nie [so verstanden]. Natürlich, die Selbstwahrnehmung, dieses Zulassen einer sehr subjektiven Sprache, das war schon wichtig. Aber ich denke, die war auch genährt von Beuys-Zeichnungen und auch von Arte Povera. Das war eine tolle Ausstellung, die Ammann dazu gemacht hat damals. Und so Figuren wie Mario Merz – der war auch in Luzern ab und zu und mit Aldo Walker befreundet, da habe ich manche Abende verbracht mit denen – das war auch eine Einflussnahme, eine Welt, [eine Sicht auf die Frage] „Was ist ein Künstler, was ist Kunst?“ Ganz verschiedene Stränge kamen da auf mich zu und die musste ich dann irgendwie verdauen. Intuitiv wusste ich, ich muss da weg, ich muss

in ganz einen anderen Raum. Und das war natürlich ein Zufall, kann man auch sagen, aber ich habe ihn gewählt.

MS: Es hat jetzt so einfach geklungen.

RW: Nein, es war wirklich ein rechter Bruch, eine Zäsur.

MS: Und doch hast du dich dort ja mit Sprache und Zeichen, mit etwas sehr Elementarem auseinandergesetzt, was nicht so weit weg war von deinen Interessen.

RW: Das war super. Und es war auch einerseits eine Präzisierung und zugleich eine Dehnung meiner Vorstellung: Was ist das eigentlich, dieses Alphabetisieren? Ich musste, einfach gesagt, Arbeitsblätter machen für Lesen, Rechnen, Schreiben mit drei Kühen oder vier Kühen, als Beispiel. Aber die Kühe dort unten sehen anders aus als bei uns. Ich musste zuerst all diese Objekte, die für den Ackerbau gebraucht wurden, die Krüge, die Häuser, wie die Leute gekleidet sind – alles musste ich zuerst zeichnen, damit ich das zur Verfügung hatte. Ich musste mich selbst auch alphabetisieren. Diese Zeichen musste ich mir aneignen. Eine kleine Anekdote: Ich musste noch Wachsmatrizen kratzen, so Gessener Umdruckmatrizen, und habe natürlich bei der ersten alle Zeichen in Konturlinien gemacht. Und nach der ersten Lektion – [die Drucke] musste man verteilen in den Dörfern, die wurden gezeigt – da kam die Reaktion: „He, das ist ja ein Weisser, den du da gemacht hast.“ Ich habe vergessen, die Figur auszukratzen ... Also X Geschichten gäbe es dazu. Es war für mich wie eine neue Erfahrung, ich möchte die gar nicht missen.

MS: Ich habe das Gefühl, die ist schon irgendwie in deine Arbeit eingeflossen, oder? Dass du diese ganz grundlegende Auseinandersetzung hast mit dem Bild, die im Alltag verankert ist, gegenüber der intellektuellen Auseinandersetzung mit den Freunden in Luzern. Das gibt eine Mischung, die wahrscheinlich wichtig gewesen ist.

RW: Es ist eine Bereicherung gewesen für mich. Und das habe ich dann im Gepäck zurücknehmen können. Und in dem Sinne waren ja dann, als ich wusste, ich gehe zurück, auch schon die ersten Spuren gelegt, die Geleise gelegt für [die Ausstellung] *Beryll Cristallo* [im Kunstmuseum Luzern 1975]. Da war ich schon im Austausch mit Aldo, und Ammann gab einfach grünes Licht. Es muss schon von Afrika her etwas angeklungen sein. Eine Lust, etwas zu machen. Und dass Theo auch dabei war, war eigentlich auch klar. Wir haben ja dann einen Roman gemacht, Theo und ich, *Die gemurmelte Differenz des Gleichen*, natürlich schwer von Derrida [beeinflusst]. Aber es war auch dieses Zusammen-etwas-Entwickeln, sprechenderweise, murmelnderweise. Und eigentlich sucht man etwas Gemeinsames, aber es ist halt immer ein Unterschied. [Und man merkt,] dass Unterschiede eigentlich das Tragende sein könnten in dem Zusammenhang.

MS: Wir sind jetzt diese verschiedenen Stationen durchgegangen. Ich wusste nicht genau, wie diese Dinge aufeinandergefolgt sind damals.

RW: Es ist wirklich eine enorme Vernetzung, es lief nicht geradlinig.

MS: Diese Vernetzung hängt auch an den Personen, oder?

RW: Ja. Also [ich hatte] das Glück, dass damals Ammann oder auch Pablo dort war und natürlich dass Theo auch schon in dem Sinne dort war – er muss ja auch mich wahrgenommen haben. Es ist ja auch gegenseitig, dass da etwas zum Tragen kommt und das finde ich natürlich wunderbar.

MS: Es war auch eine Gruppe von Gleichgesinnten, ob das jetzt Künstler oder Vermittler sind. Ihr habt gemeinsame Ideen verfolgt.

RW: Gemeinsame Ideen oder eine Haltung – wir haben oft von einer künstlerischen Haltung gesprochen. Nicht ein Stil oder eine Methode oder eine Theorie, sondern eine Haltung. Das andere ist möglich darin, eingeschlossen ... Oder viel stringenter hat das Aldo gepflegt, seine Theorien und seine Texte. Aldo und ich, wir haben auch in einer späteren Ausstellung in Mannheim einen Dialog gemacht zwischen dem Wort und dem Bild. Das ist auch ein ziemlich abstruser Dialog geworden. Ich weiss nicht, ob du den kennst.

MS: Den kenne ich nicht, nein.

RW: Wir haben natürlich auch ... gespielt, uns bewegt in dieser Differenz drin bewegt, die Aldo und ich ganz klar hatten, aber mit ähnlichen Vorlieben, Zuneigungen zu ganz bestimmten Themen und Leuten, Künstlern oder Werken, Texten, Schriftstellertheorien, Philosophen zum Teil. Der Titel hiess ja *Stromern im Bild* – als Elektriker ist er ja ein Stromer und ich fühle mich immer als Stromer, als Herumziehender.

MS: Die Doppelbedeutung des Wortes.

RW: Ja, wir hatten auch Spass, das war ganz klar, dass man da auf mehreren Ebenen zum Teil auch zusammengearbeitet hat. Aber es gab natürlich auch Spannungen, nur reibungslos ist es nicht.

MS: Bei Pablo Stähli in der Galerie waren ja noch andere Künstler, mit denen du auch Kontakt hattest, Martin Disler zum Beispiel.

RW: Disler habe ich schon relativ früh, 1975, kennengelernt, auch durch Theo.

MS: Hat sich auch dort schon ein Netzwerk gebildet?

RW: Also mit Martin habe ich ja viel zusammengearbeitet, von 1975 bis 1979 waren wir ziemlich viel zusammen, haben zusammen Ausstellungen gemacht. Bei Anton Meier hat es diese Ausstellung gegeben, da sind wir nach Venedig gegangen und haben dort einen kleinen Roman oder sowas geschrieben, haben dort auch das Plakat gestaltet. Das war auch sehr wichtig und schön mit ihm, aufwühlend. Martin, dann Hugo Suter, das waren eigentlich die zwei wichtigsten Freundschaften. Als ich dann 1978 in Zürich wohnte, kam auch Urs Lüthi dazu. [Helmut] Federle war auch dabei, David Weiss.

MS: Haben sich auch durch die Galerie solche Kontakte ergeben oder hast du die anderen Leute eher sonstwo kennengelernt?

RW: Zum Teil in der Galerie, aber damals in Zürich hat man sich auch oft im Kontiki getroffen, in der Splendid Bar ... Da waren auch verschiedene Leute wie Martin Hess, Künstler, der war damals auch bei Pablo, oder Pier Geering. Also ganz verschiedene Leute. Auch Musiker, Edu Haubensack, Komponist. Es war nicht unähnlich wie in Luzern, einfach ein bisschen anders, man war nicht mehr ganz so jung, nicht mehr so naiv vielleicht. Aber es war auch eine tolle Zeit.

MS: Und was hast du das Gefühl, was Pablo als Galerist für dich oder überhaupt für die Künstler damals für eine Rolle gespielt hat?

RW: Seine grossartigste Phase war wirklich um 1970 bis 1975, vielleicht 1978. Das war wirklich grossartig, wie er das gemacht hat, zum Teil traumwandlerisch, verwegen und dazustehend. Das hat sich dann irgendwie ... das ist ein heikler Punkt. Aber das muss man sagen: Ohne Pablo gäbe es gewisse Künstler nicht, also mich jedenfalls nicht.

MS: Und er hat wirklich ganz junge Leute gezeigt.

RW: Ja, auch risikoreich. Da war auch Dieter Roth, [André] Thomkins, da habe ich auch Thomkins kennengelernt über Pablo. Es war schon eine Drehschreibe.

MS: Im Prinzip ähnlich wie auch Ammann ...

RW: Ja-a. Ammann ist dann, würde ich mal sagen, breiter [ausgerichtet] und seine Interessen waren nicht die von Pablo. Eben, Ammann war dann viel mehr an Castelli und an diesen Leuten interessiert. Aber das ist ja okay, der muss ja mit mehreren Leuten umgehen. Aber gewisse Leute hat Ammann dann weniger unterstützt und andere mehr. Bei mir dauerte es bis 1979, da war noch die Ausstellung in Basel, das war ja auch toll, dass er das noch gemacht hat. Und dann wurde es eher schwierig, aber das liegt auch an mir.

MS: Wenn wir jetzt schon zu Ammann kommen – kannst du dich daran erinnern, als er neu als Konservator ans Museum kam? Kannst du dich erinnern an die ersten Sachen, die du gesehen hast? Wie hast du das wahrgenommen?

RW: Ja, grossartig ... „Hallo.“ Die Denkprozesse ... nein, wie hiess das?

MS: Die *Processi di pensiero visualizzati* mit den Italienern? Die Deutschen waren vorher.

RW: Das war vorher, ja. Vielleicht sogar die erste Ausstellung?

MS: Das war wahrscheinlich die erste.

RW: Ja, das war eben Ruthenbeck, das waren Beuys, Polke. Polke war natürlich auch eine ganz wichtige Figur für mich, ich denke für gewisse Leute an der Schule – einfach dieses Unverschämte, diese Frechheit, damals. Diese Möglichkeit – „Aha das darf man, so kann man das machen“ –, das war eine Revelation, für gewisse von uns. Das hat man also als sehr faszinierend wahrgenommen. Und dann die anderen Ausstellungen – es war eigentlich immer eine Entdeckung, was Ammann brachte.

MS: Also viel auch Dinge, die ihr überhaupt nicht gekannt habt.

RW: Davon hat man keine Ahnung gehabt. Aldo hat natürlich Arte Povera schon gekannt, aber wirklich gesehen, wie das aussieht, hat man auch nicht.

MS: Heute hat man von allem irgendwo schon ein Bild gesehen. Wie war das damals? Es gab ja nicht diese grosse Verfügbarkeit von Bildern überall.

RW: ... Ich würde auch nicht sagen, dass ich alles toll gefunden habe. Da würde ich vorsichtig sein. Ich glaube, gewisse Dinge habe ich auch nicht verstanden. Es war wie eine Frage. Man konnte auch ein bisschen den Kopf schütteln ... es war für mich nicht alles toll. Aber es war eine extreme Fragestellung. Es wurde etwas hinterfragt oder in Frage gestellt – der Begriff der Kunst, des Werkes, der Machart. Der Zugriff zu ganz ungewohnten Materialien, die Sprache der Bildumsetzung, des In-Szene-Setzens einer Bildidee, einer Vorstellung, einer Idee, einer Theorie vielleicht auch – das war ungewohnt. Ehrlich gesagt, ich war nicht immer nur begeistert, aber es war einfach ...

MS: Es hat einen nicht kalt gelassen.

RW: Nein, genau, es hat nicht kalt gelassen. Es war auch etwas ... plötzlich da, mit zum Teil leisem Erstaunen: „Ja nein, das geht jetzt wirklich nicht, das cha me nid mache.“

MS: Ihr habt das gemeinsam dann auch diskutiert?

RW: Ja, das wurde diskutiert und je nachdem, in welcher Gruppe man sass, wurde dann geschimpft. A propos, in Luzern war schon auch viel Widerstand da gegen das, was Ammanns zeigte. Ich denke, die Texte von Theo wurden immer als kompliziert beurteilt. Er hat genaue Beschreibungen gemacht. Seine Texte waren anspruchsvoll, das kannte man damals nicht. Bei Oberholzer war das so ein Abschreiben-was-ersieht. Theo hat plötzlich eine tiefere Ebene zu formulieren versucht und es gab immer auch ein bisschen Aufruhr, wenn wieder ein Artikel von Theo [in der Zeitung] stand.

MS: Gab es Leserbriefe in den Zeitungen?

RW: Ich weiss es nicht genau, aber schon Reaktionen mit der Tendenz, dass es kompliziert sei.

MS: Eigentlich ähnlich wie mit den Arbeiten im Museum?

RW: Ja und er hat natürlich schon diese Öffnung – „Werkzeug als Einsicht“, „Bilder als Einsichten“ zu deuten – auch ernst genommen. Er ist dann aber eher zu den Deutschen später, das hat 1975/76 schon begonnen, im Zusammenhang mit Gachnang. Der war dann für Theo der neue Vermittler für Kirkeby, Lüpertz, Baselitz, Immendorff.

MS: Er hat auch nicht für die gleiche Leserschaft geschrieben wie einer, der einfach in der Tageszeitung berichtet. Er wollte ja selber etwas herausfinden mit dem Schreiben.

RW: Jawohl, genau. Er hatte einen anderen Anspruch. Ich denke, das war für mich auch wichtiger als das andere – Schreiben. Mein Schreiben hat sich auch anders entwickelt. Ich kann mich noch erinnern, das wurde dann auch ziemlich komisch kommentiert als „pseudo-wissenschaftlich“, fast „post-modern“, als es das noch nicht gab, dieses Verschiedenste-Elemente-benutzen, um einen Text zu machen.

MS: Obwohl du ja explizit im künstlerischen Rahmen geschrieben hast.

RW: Aber Text wird immer in einem gewissen Rahmen eingestuft, ausser von jemandem, der aus der Sprache kommt. Aber das ist alles ein Teil von einem grossen Puzzle.

MS: Und trotzdem hatte es in der Presse damals Platz für unterschiedliche Stimmen.

RW: Da war Oberholzer wichtig, weil er das trotz Widerständen zugelassen hat.

MS: Oder er hat einfach die anderen Texte abgedeckt.

RW: Vielleicht, ja, ja. Und Theo war für Ammann eine wichtige Stimme, weil die Art und Weise, wie dann Theo über die Ausstellungen geschrieben hat, für einzelne trotzdem eine andere Einsicht aufzeigen konnte. Weil da etwas nachvollziehbar wurde über die Art und Weise, wie er darüber geschrieben hat.

MS: Weil er primär mal ein Verständnis für diese Sachen hatte, vielleicht anders als ein Kritiker, der einfach mal findet: „Ich verstehe nichts“.

RW: Ja. Oder der versucht, das so zu vermitteln, dass es seine Leser verstehen. Früher hat man dazu gesagt: „Ich muss doch nicht Kofferträger sein, wenn ich etwas schreibe“.

MS: Und wie hast du sonst die Aufmerksamkeit für die Sachen, die du gemacht hast, erlebt? Hat da Theo jeweils geschrieben oder sind auch andere gekommen?

RW: Nein, über mich hat Theo geschrieben ... Ich weiss nicht mehr, ich habe das irgendwie ausgeblendet. Aber ich meine, das Komplizierte, Kopflastige war schon ein Vorwurf. Das ist ein Klischee geblieben.

MS: Wenn wir von der Reaktion aus der breiten Bevölkerung sprechen: Hat sich der Platz, den das Museum hatte, mit Ammanns Leitung verändert, nicht nur primär für die Kulturszene? Hat das Museum ein anderes Bild in der Bevölkerung bekommen, als Ammann gekommen ist?

RW: Ja, gewisse Leute hatten keinen Zugang mehr. Und für ein jüngeres Publikum oder für jüngere Künstler oder auch für Künstler vom Ausland, die den Weg in die Schweiz ja nicht gefunden hätten ohne Ammann, hat er einfach etwas reingebracht – das natürlich schon Szeemann inszeniert hat in Bern in *When Attitude becomes Form*, das war eine Initiationsausstellung. Da war ja Aldo auch schon dabei. Das war ein Fanfarenstoss. Das war 1969. War Ammann dann auch schon in Luzern?

MS: Ich glaube. Vorher war er ja Assistent bei Szeemann.



RW: Ja, die Ausstellung habe ich gesehen, da war ich im Militär in Bern.

MS: Am richtigen Ort eigentlich. *[lacht]*

RW: Am richtigen Ort. Ich meine, diese Öffnung des Museumsbetriebes, diesen Mut, diese Lust auch, davon war Ammann angestachelt, und das hat er mitgetragen und nach Luzern genommen. Er musste auch kämpfen gegen viele Widerstände in Luzern. Er war ja Offizier und ich denke, er war sehr taktisch. Auch mit der Regierung, das konnte er eigentlich gut. Er konnte auch auf ganz unterschiedlichen Ebenen funktionieren. Er hat auch ein Talent des Organisierens. Ich denke, das ist vielleicht auch ein Zufall, ein Element: dass Ammann auch etwas zum Tragen bringen konnte, weil er auch Strategien kannte.

MS: Oder auch ein kommunikatives Talent, um diese Leute zu überzeugen.

RW: Ganz klar, das war wichtig.

MS: Wenn es nicht funktioniert hätte, wenn er nur überall angefeindet worden wäre von der Politik, wäre er wahrscheinlich doch nicht so lange geblieben.

RW: Er konnte auch wegstecken, darin war er auch gut. Vielleicht hatte er auch mit den Jahren mehr Resonanz in der Stadt. Da war der [Otto] Koch ...

MS: Das war der Präsident des Kunstvereins?

RW: Das war ein Typ, der absolut immer hinter Ammann gestanden ist.

MS: Der war wahrscheinlich auch bei der Wahl mitbeteiligt.

RW: Da gab es schon Leute, die wirklich hinter ihm standen ... Es war diese Situation für junge Menschen: Da kann man etwas machen und man wird auch wahrgenommen. Das sind so komische Zahnräder, das eine ist aus Silber, das andere aus Holz geschnitzt, das andere ist irgendwie aus Modellierton ...

MS: Aber sie greifen ineinander.

RW: Sie kommen zusammen für eine kurze Zeit, dann dreht wieder jedes anderswo. Aber in der Erinnerung ist es schon ein Ineinandergreifen, fast schwierig zu entwirren. Und ich meine, dass etwas in der Innerschweiz stattgefunden hat – das ist irreversibel, das ist einfach passiert. Man kann hoffen, wenn man jung ist, dass man auch irgendwo landet, wo so eine Atmosphäre ist, wo einzelne Zahnräder ineinandergreifen, dass irgendwo etwas in Bewegung ist oder kommt oder bleibt. Aber es ist immer alles zeitlich beschränkt.

MS: Es sind nicht alle Leute immer da und irgendwann ist die Kombination von Leuten nicht mehr die gleiche oder auf einmal verändern sich die Leute. Oder auch die Umstände verändern sich ...

RW: Die Personen und Beziehungen kommen noch dazu.

MS: Du hast vorhin die Öffnung des Museumsbetriebs erwähnt. Einerseits gab es die inhaltliche Seite, was gezeigt wurde – und wie hat das Museum funktioniert damals? Soviel ich weiss, war das noch weniger eine Institution als heute.

RW: Ja, ja. Das war Ammann und eine Sekretärin und so Assistenten. Eine kleine Gruppe, ein paar wenige Leute.

MS: Ging man als Künstler primär die Ausstellungen anschauen oder war man auch sonst manchmal dort? War das ein Treffpunkt, dieses Museum?

RW: Ja. Während der Schulzeit waren die Anlässe die Vernissagen. Die Vernissagen waren immer ein wahnsinniges Fest. Ammann hat immer wahnsinnige Partys gerissen, oder organisiert. – Doch, das war berühmt, diese Vernissagen-Partys.

MS: Also keine Cüpli-Anlässe? *[lacht]*

RW: Nein. Aber ich weiss nicht, ob ich einmal dabei war. Ich weiss nur, dass es unheimliche Partys waren, also denkwürdige – wird erzählt. Ich war vielleicht einmal dabei ... Das Feiern war auch sehr wichtig, das haben die Luzerner sowieso gern. Aber Ammann hat auch sehr unterschiedliche Künstlerkreise zusammenbringen können. Ich denke eben, Gertsch oder Castelli können dann sicher mehr dazu sagen ...

MS: [...] Er [Castelli] hat das so angedeutet, dass das Feiern und das Freundschaftliche und das Ringsherum wichtig war.

RW: Das war für diese Gruppe, es gibt ja diese Bilder, die Gertsch gemacht hat. Aber für Aldo und mich war das nicht [so wichtig].

MS: Das war eine andere Gruppe.

RW: Ja. Und Ammann konnte auch mit unterschiedlichen Gruppierungen umgehen.

MS: Ich denke, das ist schon etwas, was man hervorheben müsste, auch wenn es darum geht, Dinge wie diesen Innerlichkeitsbegriff, der über alles drübergestülpt wird, zu relativieren: dass Ammann in dieser Zeit nicht nur eine Art von Kunst gezeigt hat, sondern relativ unterschiedliche Sachen.

RW: Sehr unterschiedliche. Einerseits dass er die gezeigt hat und auch dass er innerhalb der Stadt mit unterschiedlichsten Formationen hat umgehen können, oder die auch unterstützt hat. Der hat jetzt nicht nur [gesagt:] „Das ist für mich okay, das andere nicht“. Gut, andere Sachen, gewisse Künstler hat er dann vielleicht weniger wahrgenommen. Oder zwar wahrgenommen – ich glaube, er hat sich schon immer wieder bemüht, ganz unterschiedliche Sachen zu sehen oder zu verstehen und sich damit zu beschäftigen –, aber für sein Ausstellungsthema hatten nicht alle Platz.

MS: Und er hat die Sachen unter diesem Blickwinkel seiner Fragestellungen oder seiner thematischen Ansätze angeschaut. Oder wie schätzt du das ein, welche Bedeutung hatten eigentlich die Themen von ihm als Kurator? Wenn man jetzt an Ausstellungen wie die *Visualisierten Denkprozesse* denkt – da ist ja schon ein relativ klares, kuratorisches Konzept da.

RW: Das war anregend, diese *Visualisierten Denkprozesse*, dass es eine Form gibt, dass es Künstler gibt, die diesen Denkprozessen – ich weiss nicht, damals hat man das Wort Selbstbeobachtung oder Selbstwahrnehmung noch nicht so gekannt, oder „Was ist ein Gedanke, wie funktioniert das Denken?“ – dass man dem plötzlich Form gibt, [das] wie ein Motiv oder ein Sujet in der Malerei [behandelt]. Es ist nicht ein Baum, den man abmalt, es ist keine monochrome Malerei, es ist keine abstrakte Malerei, es ist keine Stilllebenmalerei oder Figuralmalerei, sondern es sind Denkprozesse, die man jetzt plötzlich zeigt. Das Programmatische bei Ammann war, dass er so Ausstellungen gemacht hat, die gewissen Künstlern wie ein Instrumentarium in die Hand gaben: „Hallo, das ist eine Äusserungsform.“ Die eigenen Gedanken zeichnen, Gedankenmalerei, oder Gedankenformen äussern – das ist möglich, das gibt es. Vielleicht hat man das auch schon irgendwo in einer Form als Zeichnung, als kleines Konvolut, und plötzlich ist das da.

MS: Man kriegt vielleicht ein diskursives Argumentarium, oder man fühlt sich bestätigt mit dem. In deinem Fall vielleicht weniger, weil du ohnehin geschrieben hast.

RW: Es hat es wie bestätigt, natürlich auch angeregt. So latente Sachen, und plötzlich [merkt man]: „Ok, das geht, das kann man machen.“ Etwas zwischen Inspiration und Anregung, auch ein Ineinandergreifen. Eine Bereitschaft war da, und dann ist das Angebot, diese Formulierung „Visualisierte Denkprozesse“ mit Beispielen.

MS: Man hatte ja schon vorher die Italiener gesehen, in der Vorgängerausstellung *Processi di pensiero visualizzati* mit den Arte Povera-Leuten, und dann kam quasi der zweite Teil mit vielen Schweizer Künstlern. Da hat das Erste vielleicht schon angeregt.

RW: Klar. Ich denke, da hat Ammann etwas lanciert. Oder auch für seine Idee, wie das zu platzieren ist oder was die Quelle ist für ihn, da hat er auch einzelne Künstler benutzen können und ausgewählt hinsichtlich dieser Thematik. Aber das ist, denke ich, auch ineinandergreifend. Es gibt diese Künstler, es gibt dieses Thema „Visualisierte Denkprozesse“. Wie weit es dann Ammann so formuliert und auf den Punkt gebracht hat, um den verschiedenen Werken der Künstler ein Rückgrat zu geben oder einen Untertitel, das weiss ich auch nicht. Für uns damals in Luzern Lebende, die etwas zugetragen bekamen, war das ganz wichtig, auch eine Anregung, dass man etwas zur Verfügung hatte in diese Richtung. Vielleicht war ich dann zu wenig klar für Ammann, so dass er das dann nicht länger benutzen konnte. Gewisse Kuratoren ... auch Szeemann, der hat einfach seine Künstler ausgewählt hinsichtlich Visionärem. Und wer nicht visionär war, der ist raus. Das ist ganz klar, das ist ja auch eine Entscheidung. Das kann man akzeptieren, oder? Das ist vielleicht das Element: dass plötzlich eine Definition da ist mit sehr unterschiedlichen Äusserungsformen, Darstellungsformen, Diskursen – das ist auch wieder mit Text verbunden – und das fiel einfach so ... Der Groschen fiel. Dann ging da etwas los.

MS: Es war ja etwas eher Neues in dieser Zeit, dass ein Kurator so stark Ideen einbringt.

RW: Ja, vielleicht war das auch diese tolle Erfindung damals von Szeemann und Ammann, im Nach[hinein gesehen]. Es ist vielleicht heute, kann man sagen, auch problematisch, weil das so thematisiert worden ist, dass es auch ein Selbstläufer ist, der eigentlich nur den Kuratoren und ihren Künstlern, die ihnen passen, [etwas nützt].

MS: Es kann sehr schwierig sein, weil es quasi zu einer Illustrierung eines Themas führt.

RW: Man muss die Freiheit behalten. Ja. Aber heute ist das normal, denke ich – aber das ist nochmal ein anderes Thema.

MS: Und doch hast du vorhin schon erwähnt, wie die Vorbereitung von *Beryll Cristallo* angefangen hat, dass das eigentlich ein Austausch war zwischen euch Künstlern und Ammann. Könntest du überhaupt sagen, dass er euch eingeladen hat, oder umgekehrt?

RW: Er hat uns sozusagen eingeladen [und gesagt:] „Macht doch was.“

MS: Aber er hat nicht eine bestimmte Arbeit ausgewählt.

RW: Nein, er gab grünes Licht und wir konnten machen, was wir wollten. Also [eine Idee mussten wir] schon vorlegen, aber er wollte uns ein Fenster geben. Da war er schon sehr grosszügig.

MS: Und das war von Anfang an klar, dass er euch als Gruppe zeigt?

RW: Eben, das hat sich schon vorher abgezeichnet, über längere Zeit. Oder [ich weiss nicht mehr,] ob wir an ihn getreten sind [und gesagt haben:] „Wir haben da eine Idee, was meinst du?“ und Ammann sagt: „Ja klar, ich gebe euch diesen seitlichen Raum“ – das war so ein Nebenraum, es war nicht eine ganze Ausstellung, einfach ein Teil. Dieser *Beryll Cristallo* ist eigentlich eine Kunstfigur. Also Beryll kommt von Kristall, das weißt du ja. Dieses Zusammengesetzte auf eine Figur hin, das war unsere Idee. Theo wollte dann eigentlich auch nichts machen für die Ausstellung, sondern nur diesen Roman mit mir. Und das war auch schon eine Idee, die dann für mich immer wieder wichtig blieb: mit Ausstellungen zusammen einen Katalog [zu machen], dass der Katalog auch ein eigenes Werk ist. Auch die erste Ausstellung bei Pablo war ein eigenes Buch, wie ein Künstlerbuch, wenn du so willst.

MS: Da kamen ja dann die Editionen immer zusammen mit den Ausstellungen.

RW: Jaa, aber es waren nicht nur Editionen. Sondern der Katalog, das Buch selbst ist wie ein eigenes Werk und nicht nur mit Abbildungen von Werken, von Bildern, die in der Ausstellung hängen, oder mit Texten über das Werk oder zum Künstler oder sowas. Und das war wieder ein bisschen der Verdienst von Pablo, als Bücherfan und Liebhaber. Wie er das erste Raetz-Büchlein gemacht hat, das war für mich auch eine Inspiration.

MS: Das Buch als künstlerische Form zu pflegen.

RW: Genau. Und von der Grafik her war das eh schon [ein Interesse von mir] und ich habe auch, unabhängig [von diesem Bezug zu] Raetz, bei Lutz [an der Schule] schon eine erste Publikation gemacht, *Prossima Volta*, einen Comic-Strip. Das haben wir in der Typografie gedruckt. Das war eigentlich mein erstes Buch. Das kommt, würde ich mal sagen, aus dem Grafikkontext.

MS: Ja, eine Form, die dir vertraut war.

RW: Ja. Typografie, ein Buch gestalten oder ein Heft – das ist ganz klar die Ausbildung zum Grafiker, die die Lust dazu oder die Zuneigung dazu einfach gepflanzt hat. Und dann für diesen *Beryll Cristallo*, da hat ja Aldo ein eigenes Werk, ich ein eigenes Werk, Theo ein eigenes Werk und Aldo und ich noch eines zusammen gemacht. Das ist auch [als] Werk für die Ausstellung [entstanden und war darin] miteinbezogen. Und in der Ausstellung hatte ich Sachen, die ich mehrheitlich in Afrika gemacht habe, Zeichnungen und Tonobjekte, und Aldo hatte eine Hunderterserie – hundert Blätter, die leider nicht mehr da sind – mit absurden Zahlen, magischen Quadraten ... Gewisse Blätter haben überlebt, die hat er kopiert, wieder gemacht. Das war eine Wand lang, hundert Statements. Eine wahnsinnige Arbeit ... Das war auch so eine tolle Art des Zusammenarbeitens und jeder hat seine Welt, die eigendynamisch für sich spricht. Oder auch die Ausstellung mit Martin Disler, das war auch so eine [Zusammenarbeit], die *Amazonas*-Geschichte.

MS: Und mit Ammann habt ihr euch während der Vorbereitung regelmässig getroffen?

RW: Ja, und wir haben uns ausgetauscht. Das war immer eine fließende Geschichte, das gehörte dazu.

MS: Und ihr hattet den kleinen oder seitlichen Saal und da war gleichzeitig eine andere Ausstellung. Weisst du noch, was das war?

RW: Nein ... Ah doch! Der Erró [Gudmundsson], ich weiss nicht, ob dir das was sagt. Der hat so grosse, realistische Mao-Bilder, politische-soziale, recht grosse Malerei gemacht. Gigantische Malerei.

MS: Ammann hat ja oft gleichzeitig internationale und lokale Positionen gezeigt, soviel ich weiss.

RW: Ja, je nach Gruppen. Arte Povera war schon das ganze [Museum] ... Andreas Gehr wäre auch so einer, der an der Schule war. Auch eine wichtige Figur damals, kommt mir jetzt in den Sinn. Ein Bildhauer, auch mit sehr eigenwilligen Ideen und der hat auch einmal den Seitentrakt bespielt mit Eisentischen, voller Tonobjekte, so Splitter aus Ton, der ganze Raum voll. Eine verrückte Ausstellung. Er ist auch verschwunden irgendwo ... Andreas Gehr war damals auch eine wichtige Figur, vom Disputieren her, ein quicklebendiges Männchen ... Diese Parallelschaltung, das hat wie ein Forum gegeben, so dass durchwegs verschiedene Leute da immer wieder ausstellen konnten.

MS: Es wurden ja nicht nur die Grossen von weiss nicht wo gezeigt, es waren immer lokale Leute auch vertreten dort.

RW: Immer wieder. Ich glaube, auch der Peter Meier, mit Fotografien, sagt dir das was? Ich weiss nicht, ob der schon zu Ammanns Zeiten [ausgestellt hat]. Das ist ganz spezielle, tolle Figur gewesen.

MS: Den Peter Meier kenn ich nicht.

RW: Der hat Fotografien, Objekte gemacht – kennt kaum [jemand]. Der Max Wechsler, der wäre eine gute Bibliothek. Der wüsste vielleicht auch noch mehr, wer parallel ausgestellt hatte. Oder du könntest im Museum nachfragen. Ja, das war wie ein Forum – Ammann hat Platz gegeben, auch für Experimente, wenn man so will. Und [er zeigte] eben diese Leute, die aus der Innerschweiz, aus diesem Raum zum Teil kommen oder auch schon wieder weg waren. Ich bin ja ein Zurückgekehrter nach Luzern. Eigentlich war ich immer wieder weg. Ab 1972 war ich nur noch ab und zu Gast in Luzern.

MS: Du hattest ein Beziehungsnetz in Luzern ...

RW: Gut, ich habe ab und zu wieder ein Jahr in Luzern gewohnt. Luzern ist schon Basislager – innerliches sowieso.

MS: Wenn wir von Basislager und Weggehen sprechen, da sind sehr früh diese Auslandsgeschichten gekommen – die Documenta haben wir kurz erwähnt, es gab da noch mehr, Milano, Bochum ...

RW: Aber ich war eigentlich nie dort.

MS: Du hast einfach deine Werke mitgegeben? Und wie war das für dich damals? Du hattest gerade die Schule erst abgeschlossen, das kam sehr schnell. Hat dich das überrascht, oder wie hast du das erlebt?

RW: Ja, das war schon eine Überraschung. Ich glaube, ich habe das gar nicht richtig begriffen. Es war auch ein tolles Gefühl, aber ich glaube, ich war mit dem Leben ebenso sehr in Verwirrung wie mit der Kunst. Ich denke, ich musste da irgendwie weg.

MS: 1972 war für dich eh noch nicht so klar, wo es hinget, oder?

RW: Ja. Der Entscheid, nach Afrika zu gehen, fiel vor dem Wissen, dass ich an die Documenta gehe und bei Pablo ausstelle. Gut, das war dann ein bisschen organisiert: Bevor ich gehe, machen wir noch eine Ausstellung bei Pablo – das war im Juni. Und im Juli bin ich dann abgereist.

MS: Du hast noch einen ersten Pflock gepflanzt.

RW: Ja, das war einfach für mich in dem Sinne noch nicht nachvollziehbar. Ich wollte mich anderswo aussetzen, damit ich merke, wo es lang geht. Und eigentlich nachdem ich zurückkam Ende 1974, weil ich da wahrgenommen blieb, durch Pablo, und plötzlich einen Namen hatte, war ich ab 1975 freischaffender Künstler. Das ist eine Definition für mich, da habe ich mich dann entschieden: „Okay das mach ich, dabei bleibe ich.“ Und so ist es bis jetzt geblieben. Mit all diesen Auf's und Abs ... Mich interessiert dann letztlich das Unterwegssein, auch ideell. Man nimmt ja immer

irgendwo im Gepäck so Ideen, Absichten und Obsessionen mit, das verlässt einen ja nie. Aber so Ausseneinflüsse oder eben Reisen sind ja auch Felder, um zu neuen Theorien oder Sichtweisen zu kommen. Oder Erweiterungen dessen, was man eigentlich kennt. Das ist ein Aspekt, und der andere: ab, weg in die Welt raus ist natürlich immer eine Art von Flucht. Das gehört auch irgendwie dazu, dieses Abhauen, das kann ich auch nicht ableugnen.

MS: Das ist vielleicht auch der Punkt, der jetzt noch offen geblieben ist. Wir haben das gestreift, wie das gesellschaftliche Umfeld in Luzern war, der Kontext, in dem diese euphorische Stimmung in der Kunst da aufgekommen ist, anfangs der 1970er-Jahre ... Wie siehst du das aus heutiger Sicht? Hat die Kunst auch profitiert von einem gesellschaftlichen Aufbruch, oder von den politischen Umständen?

RW: Ich meine, die 1968er [Bewegung] hat in dieser Zeit stattgefunden, plötzlich so eine Öffnung, auch eine Besinnung der Jungen: „Wo sind wir, was machen wir eigentlich?“, ein Aufbegehren, fast aus dem Vakuum der neu gewonnenen Freiheit. Wie Theo das da formuliert: dass die Väter uns die Rücken freihielten mit ihrer Kriegserfahrung, das ist ein Aspekt, aber ein interessanter, den ich noch nie so gesehen habe. Das finde ich spannend, dass man auch [etwas] wagen konnte in diesem plötzlichen Freiraum, der da irgendwo mit diesen Bewegungen in Deutschland, Frankreich entsteht ...

MS: Hat man das wirklich so erlebt, dass ein Freiraum entsteht? Gab es dieses Gefühl damals, dass etwas sich öffnet?

RW: Ich weiss nicht. Es wäre zu vermessen zu sagen – ich kann jetzt nur von mir reden – das hätte mich jetzt motiviert ... Das war für mich viel zu diffus. Es war dann toll, dass das da war. Euphorie in Anführungs- und Schlusszeichen – es war ja nur für wenige euphorisch. Aber das Euphorische würde ich jetzt mal abgekoppelt von Ammann, Pablo und all diesen wichtigen Figuren sehen. Für mich selbst war da einfach eine Faszination, unter anderem auch Literatur oder Film waren damals für mich sehr wichtig: dieses Gestalten – ich meine, die Filme von Godard damals, das war auch eine neue Sprache – man konnte sich anders äussern als vorher.

MS: Und das hat man natürlich wahrgenommen, dass da alte Formen über den Haufen geworfen werden.

RW: Genau. *La Chinoise* von Godard in dieser Zeit oder so, das waren einfach Augenöffner. Und vielleicht dort ist für mich die Euphorie, nicht nur auf Luzern bezogen. Da gab es Leute wie Aldo oder wie Theo, und wir haben diese Phänomene sehr klar auch ausserhalb der Schule oder des Museums wahrgenommen. Das würde ich als eine sehr persönliche Empfindung oder Haltung bezeichnen. Das ist eine sehr subjektive Wahrnehmung. Vielleicht haben das ganz wenige so wahrgenommen. Wir haben wunderbare Freitagnächte erlebt mit Gesprächen in die Nacht hinaus, ein Spintisieren, ein gedankliches Übertreiben. Als junger Mensch, da war alles möglich. Aber ich fragte mich auch: „Wenn es das ist, was dann?“, auch vom Beruf her, „Grafik ist es nicht und ich habe etwas gelernt, was mach ich damit?“ Dieser Zufall, dass künstlerische Arbeiten von mir wahrgenommen wurden und noch dieser Ausflug nach Afrika möglich wurde – in dieser Kombination fand ich mich irgendwo, oder konnte ich mich entscheiden – finden ist etwas Anderes.

MS: Es hat sich dann dieser Weg aufgetan.

RW: Für euch vielleicht interessant ist eben, ich denke diese „Innerschweizer-  
Innerlichkeits-Künstler“ – das waren alles ganz unterschiedliche Wesen.

MS: Für uns ist diese Innerlichkeit auch nicht so ein wichtiges Thema, eher etwas,  
was ich kurz antippe, weil diese Zeit später fast „eingekocht“ wurde auf diesen  
Begriff.

RW: Und das Problem ist, man spricht dann oft von sich. Der ist einem am nächsten,  
ohne zu viel Aufhebens zu machen.

MS: Es ist ja so, dass die Themen, die Ammann ins Museum gebracht hat, aus  
einem internationalen, europäisch-amerikanischen Kontext kommen. Im Prinzip sind  
es auch die Themen, die an der Documenta 1972 eben da waren.

RW: Gut, ich meine Paul Thek, oder die Amerikaner, die bei Szeemann waren oder  
auch bei Ammann ausgestellt wurden – das ist ja nicht ein typisches Amerika.

MS: Die Pop Art, die jetzt nicht mehr so drin ... Auch die Minimal Art war eigentlich  
nicht wirklich vertreten in dieser Zeit in Luzern.

RW: Nein, ich glaube, die hat Szeemann eher später [gezeigt], Walter De Maria ...  
Aber ich glaube, Ammann hat auch mal etwas mit dem gemacht. Das war auch eine  
wichtige Figur.

MS: Aber in Europa gab es schon eine Verknüpfung, so dass man nicht sagen  
konnte, das ist ein schweizerisches Phänomen da in den 1970ern.

RW: Ja, international war diese Konzeptkunst, da haben Theo und Ammann und ich  
mal eine Nummer gemacht, in einer technischen oder einer Architektur-Zeitschrift,  
über Konzeptkunst [*Aspekte der aktuellen Kunstszene, in: Werk, 9/1970*]. Da haben  
wir uns auch tagelang herumgeschlagen und versucht, das zu formulieren. Das war  
auch eine Faszinationsebene, diese Konzeptkunst. Mit dem haben wir – Theo,  
Ammann und ich – uns gemeinsam auseinandergesetzt. „Was ist das?“ In dem  
Sinne war da internationale Information schon auch stark in Luzern drin. Eigentlich  
schon durch Ammann. Letztlich hat er etwas geöffnet, eine Sichtweise ermöglicht,  
die für mich einfach im richtigen Moment kam.

MS: Wie du erwähnst hast, waren deine Inspirationen, die Personen, die wichtig  
waren oder die Bezugspunkte auch nicht alle innerhalb von Luzern. Die kamen, wie  
du sagtest, aus Film und Literatur und auch von ausserhalb.

RW: Es war alles Andere als Innerlichkeit.

MS: Kann man überhaupt von einer Luzerner Szene sprechen damals?

RW: Also von aussen gesehen sieht es vielleicht so aus. Aber ich sehe das nicht so.  
Oder ich habe es nicht so wahrgenommen, weil ich ja nur ein Teil dieses Knäuels  
war. Eine „Doppelwahrnehmung“ einerseits des eigenen Arbeitens, des Bereiches,  
der einen beschäftigt, und dann gleichzeitig ein Nach-aussen-Sehen – das hatte ich  
nicht zur Verfügung, wenn man das je hat. Das ist vielleicht eine kunsthistorische



Dimension. Oder hätte das von aussen jemand sehen können ... Schwierig [zu sagen]. Ich glaube, das ist wirklich eine Wahrnehmung im Nachhinein ... dass es diesen Begriff [der Innerlichkeit] gab.

MS: Eine historische Vereinfachung.

RW: Ja, eine Vereinfachung, eine Reduktion. Aber wenn man jetzt – was vielleicht euer Versuch ist – unter dem Mikroskop all die kleinen Bazillen, die in dieser Zeit da rumkrabbelten, einzeln dazu befragt, was sie noch wissen und das zu einem einzelnen Bild [zusammenfügt], sozusagen unter dem Mikroskop zusammengequetschte Läuse ...

MS: Ja, wenn man das Bild aller Einzelnen auf je einer Gasplatte hat und die dann übereinander schichtet, dann entsteht vielleicht etwas. Ich habe jetzt gemerkt in den Gesprächen, dass sich die Leute an ganz Unterschiedliches erinnern. Manche Sachen sind für die einen wichtiger gewesen und andere weniger und kommen dann mehr oder weniger stark zur Sprache.

RW: Man könnte stundenlang weiterreden. Je mehr man erzählt, je mehr kommt einem in den Sinn. [...]

MS: Und ausserhalb von Luzern, welche Orte waren sonst noch wichtig für dich? Du hast auch Leute wie Martin Disler, Hugo Suter erwähnt, die nicht in Luzern waren, mit denen du einen engen Austausch hattest. Gab es sonst Orte, die für dich wichtig waren innerhalb von einem Schweizer Kunstfeld?

RW: Eben, dieses kurze Genf ... Ecart mit Armleder, das ich aber nie aufgegriffen habe, das fand nie statt.

MS: Wie hast du ihn kennengelernt?

RW: Man hat sich etwas hin- und hergeschickt, so Einladungen. Man hat sich irgendwo wahrgenommen, [ich kannte] seine Arbeit. Oder Ian Anüll als Figur gab es damals auch schon ... Zürich war dann wichtig für mich. 1978 bis 1979 habe ich dann in Zürich gewohnt. Das waren diese Kontakte zu David Weiss, Peter Fischli, damals auch der Andreas Züst, verschiedene andere Leute. Oder auch Patrick Frey. Und André Thomkins, aber das war dann schon um 1980 und ein bisschen später. Und in Luzern, aber auch wieder etwas später, war dann Stefan Banz mit der Kunsthalle.

MS: Das war dann in den 1980ern, diese Gründung der Kunsthalle. Und in Genf, da hattest du diese Ausstellung mit Disler?

RW: Das war bei Anton Meier [in der Galerie], der war über Pablo Stähli auf und aufmerksam geworden. Der kannte Pablo und da haben wir auch mehr in einem familiären Kreis dann etwas gemacht in Genf.

MS: Aber das hat sich dann nicht irgendwie weitergezogen?

RW: Nein.

MS: Und du hattest dort im Rahmen dieser Ausstellung auch nicht Kontakte zur Szene dort? Das Centre d'Art Contemporain, das war ja damals ziemlich neu, glaube ich. Das hast du damals nicht wahrgenommen?

RW: Nein. Ich war entweder in Zürich oder unterwegs. Oder schon wieder teilweise in Luzern. Da war ich aber eher so abgeschlossen, in Luzern oder auf Reisen.

MS: Bist du sonst in der Schweiz oft Ausstellungen anschauen gegangen? Im Luzerner Kunstmuseum gab es Interessantes zu sehen damals, und wo sonst?

RW: Das war das Interessanteste ... Also wenn ich [an Ausstellungen gereist bin], dann nach Paris irgendwo.

MS: Da ist man dann gleich weiter gereist.

RW: Ja. Wichtige Ausstellungen, da gibt es sicher irgendwas ... ich hab jetzt nicht [mehr alles im Kopf]. Bewusst kommt mir jetzt nichts konkret [in den Sinn] ... Vielleicht die Kunsthalle Basel, als Ammann dort war. Aber das waren meistens auch befreundete Künstler oder Leute, die ich kannte. Richtige Anknüpfungspunkte sehe ich jetzt nicht, so als Inspiration oder Auseinandersetzung.

MS: Gut, ich glaube wir haben jetzt einiges eingefangen.

RW: Diese topologische Sichtweise auf die Innerschweiz, mit dem Vierwaldstättersee, das finde ich eigentlich als Metapher [noch spannend] ...

MS: Genau, das hast du vorhin erwähnt, das wäre schön, wenn wir das noch drin haben.

RW: Diese Figur des Vierwaldstättersees mit den vier Armen, das ist für mich fast eine Figur für diese Innerschweiz, für das Innere dieser Innerschweiz, dieses Viarmige, also nicht dieses Eine, sondern dieses Aufsplitternde, auch dieses sich nach vielen Richtungen ausstreckende Armwesen, das dieser See ist, dieser Vier-Wald-Stättersee ... Im Nachdenken über die Fragen, die du mir geschickt hast, kam mir plötzlich dieses [Bild in den Sinn]. Mentalität als eine Landschaft, ein Ort, der einen bestimmt. Das ist sicher einerseits der See und die Uferthematik. Das Wasser ist immer ein wunderbarer Aufhänger, wenn etwas beginnt oder einen Beginn hat. Und andererseits ist da natürlich auch dieser Föhn, dieses Spinnige, dieses Luzernerische Phänomen, wenn es dicken Föhn hat, dass man in eine spezielle Denkweise geraten kann, wenn man das kennt.

MS: Dann gibt es auch noch den Nebel, wo man die Anhaltspunkte noch suchen muss.

RW: Und nichts zeichnet sich ab, aber man weiss etwas dahinter.

MS: Und langsam kommt es hervor, wenn sich der Nebel zurückzieht.

RW: Es löst sich heraus. Ja, Nebel ist auch ein Bild. Eigentlich sind alle irgendwo im Nebel. Ich fühl mich in der Erinnerung, [als sei ich] total im Nebel getappt, mit ein

paar wenigen Sichtbaren in der Nähe sich Befindenden. Und vieles war einfach im Nebel, habe ich nicht wahrgenommen.

MS: Du hast jetzt die Mentalität erwähnt. Das ist ja etwas, was in dieser Zeit Theo, aber auch andere erwähnt haben, dieser Bezug einer Mentalität oder Denkweise zu einem lokalen Kontext und zu einer Gegenwart. Das ist mir aufgefallen, dass das damals ziemlich betont wurde, die Beziehung zwischen Denken, Gegenwart und Ort.

RW: Es ist ein Moment. Es gab ja auch diese Ausstellung *Mentalität Zeichnung [im Kunstmuseum Luzern 1976]*.

MS: Da hast du einen Text geschrieben [für den Katalog].

RW: Es war dieses Doppelte, dieses Innen und Aussen ... Interessant war eigentlich, diese Schnittstelle wahrzunehmen, nicht einfach das Innere oder das Äussere, sondern das Spannungsverhältnis der beiden. Und Mentalität [hat] zum einen ein sehr subjektiv bezogenes, selbstbezügliches Element, und andererseits [bedeutet] eine Mentalität auch: „Ich bin an einem Ort mit vielen Anderen.“ Und die Vielen können natürlich auch Einflüsse von irgendwoher sein. Man hat dann plötzlich mit einer Mentalität eine Zuneigung [zu anderen], seien jetzt das diese „Visualisierten-Denkprozess-Menschen“. Da findet man wie einen Raster, der passt. Und dazu rastet es ein oder greifen diese unterschiedlichsten Zahnräder zusammen und das bewegt einen dann.

MS: Wie war das Selbstverständnis unter euch jungen Künstlern damals ... hat man sich als anders empfunden oder hatte man das Gefühl, man ist jetzt mitten in dieser Zeit? Gab es dieses Gefühl: „Wir sind die Gegenwart und wir machen jetzt das Neue, wir sind jetzt da, wo etwas Neues passiert mittendrin“? Oder was war das für ein Gefühl?

RW: Das ist ein bisschen hochgestochen, ich kann das für mich nicht sagen. Ich weiss nicht. Ich habe dieses experimentelle Moment sehr geschätzt, dieses Ausgesetztsein, das noch nicht Gesicherte, man ist auf dem Seil ohne Netz irgendwo. Dieses existenzielle Gefühl hatte ich schon, würde ich meinen. Aber so als Künstler [zu denken:] „Wir machen jetzt etwas Neues“, kann ich nicht [sagen]. Ist mir nicht so bewusst, sicher nicht in der Erinnerung. Eher die Faszination, etwas Neues zu riskieren, da ein bisschen dabeizusein, bei diesen zum Teil noch nicht nachvollziehbaren Äusserungen beteiligt zu sein, das finde ich auch heute noch interessant. Auch die Verschiebung dessen, was vorher war, das interessiert mich. Eine Ablösung, ein Absetzen gegenüber einer vorhergehenden Sprache habe ich wahrgenommen. Aber ich fühlte mich nicht als Künstler, der etwas Neues setzt. Es ging eher darum, dabei zu sein bei einer Formulierung, einer Bildarbeit, bei der noch unklar ist, wohin es geht. Martin Disler hingegen war an vorderster Front mit dem Bewusstsein: „Ich bin Künstler“. Das habe ich immer bewundert, aber manchmal war es für mich auch zu viel, wenn dieses euphorische Künstlerdasein zuvorderst war.

MS: Das [Selbstbewusstsein] ist etwas, was mich interessiert, im Vergleich auch zu heute. Weil heute ist einfach viel mehr da und es ist alles viel diffuser.

RW: So viele Künstler gab es damals nicht und auch nicht diese ganze Wahrnehmung: „Was ist ein Künstler?“ Natürlich, wir kannten Künstler – Max von

Moos war ein Künstler, Ambauen war ein Künstler, ganz verschiedene Figuren. Das war Richard Paul Lohse, diese Konkreten von Zürich waren Künstler, die haben wir zum Teil ziemlich spöttisch behandelt. Wir waren nicht immer sehr sympathisch. Vielleicht muss man sich auch, wenn man jung ist, irgendwie abgrenzen. Als ganz natürliche Bewegung des Weiterkommens. Sonst ist man immer dort, wo die anderen schon längst gewesen sind. Und ich denke, das ist auch immer wieder das Verrückte und wenn man dann älter wird ... und was heute in der Kunst passiert, das ist so eine andere Dynamik, die jetzt präsent ist, das kann man nicht mehr vergleichen. Und manchmal denke ich, Künstler wie ich – das ist eine Art Auslaufmodell. Das sage ich noch gern. Das kann man nicht mehr so machen. Aber das gehört offenbar auch dazu. Vielleicht mache ich schon noch etwas, was für gewisse [junge Künstler] noch weiterführend sein kann. Aber der Anspruch, da im Kunstjahrmarkt mitzumischen, das ist mir abhanden gekommen –wenn es je schon dagewesen ist.

MS: Es ist ja zu hoffen, dass es noch andere Ansprüche gibt, als mitzumischen im Markt.

RW: Bei Jüngeren spürt man schon wieder so eine Neugierde. [...] Aber das ist wie die zweite und die dritte Generation, so wie die Enkel und die Opas, die haben es immer besser als die Väter und die Söhne.

MS: Und es gibt schon eine Parallele zwischen allgemein wirtschaftlichen Entwicklungen und dem, was in der Kunst passiert. Die Blase, die irgendwann platzt, das zeigt sich auch in der Kunst irgendwie.

RW: Ja. „Der Lauf der Zeit“ sagt man dem, Lauf der Dinge, Lauf der Bilder, Lauf der Zeit, Lauf der Menschen ...

MS: Haben wir noch etwas Wichtiges vergessen? Ich glaube, diese Fragen, wie du allgemein diese Zeit siehst, auch was Luzern für ein Kunstort war, das haben wir ziemlich ausführlich besprochen.

RW: Ja, ich denke.

MS: Jetzt sieht man fast nichts mehr ... *[die Sonne ist untergegangen, im Zimmer ist es dunkel geworden]*