

## Interview Markus Raetz (MR)

Das Interview fand am 14. November 2011 im Atelier von Markus Raetz in Bern statt. Die Fragen stellte Miriam Sturzenegger (MS).  
Transkription: Kathrin Borer

Auf Wunsch von Markus Raetz wurde das Gespräch auf Berndeutsch geführt und bei der Transkription ins Hochdeutsche übersetzt.

*Markus Raetz, geboren 1941, Künstler.*

Miriam Sturzenegger: Kernfrage unseres Projektes ist, was um 1970 herum passiert ist, was eine solche Dynamik auslöste. Ich hole etwas aus, Ende 1960er Jahre in Bern. Sie hatten in den 60er Jahren – da waren Sie knapp über zwanzig – bereits regelmässig Ausstellungen und haben auch schon Anerkennung erfahren, unter anderem in Form des eidgenössischen Kunststipendiums. Ihre ersten Schaffensjahre verbrachten Sie in Bern, in der Zeit, in der Harry Szeemann dort die Kunsthalle leitete. Was hat man in der Zeit Ende der 60er damals in Bern vom internationalen Kunstgeschehen mitbekommen? Wo hat man sich informiert, wo hat man Ausstellungen gesehen in dieser Zeit, wo Sie auch aktuelle Sachen entdeckt haben? Was waren prägende Begegnungen mit Kunst, mit anderen Künstlern?

Markus Raetz: Da war sehr viel los in Bern, vor allem gegen Ende der 1960er Jahre hat sich das akkumuliert. Es gab Ausstellungen, Harry Szeemann machte mehrere wichtige thematische Ausstellungen, zum Beispiel über Kinetik, Licht und Bewegung, und *Ex Voto* war so etwas Neues – dass man in einem Kunstinstitut diese Motivbilder sehen konnte –, die sogenannte Kunst von Geisteskranken, und dann war *Environment* eine wichtige Ausstellung und vielleicht diejenige mit der wahrscheinlich grössten Ausstrahlung war *When Attitudes Become Form*. Im Vorfeld dieser Ausstellung war für mich auch eine wichtige Wende. Für mich war wie eine erste Epoche abgeschlossen, wo es sehr viel um die Verarbeitung von vielen Einflüssen wie Pop Art oder Farbfeldmalerei oder diesen Sachen ging, die in den 1960er Jahren wirklich sehr dominant waren, und auch der Einfluss der Schweizer Konkreten Kunst war sehr dominant. Und in Bern hatte man vor allem die Ausläufer der sagenhaften Galerie 33, die Dieter Roth, Daniel Spoerri, Marcel Wyss und [weitere] gegründet hatten, und die Fortsetzung davon war die Galerie Aktuell, die auch viel kinetische Kunst zeigte und all die neueren Tendenzen aus Europa – West-Europa, vor allem Deutschland, Italien, Frankreich, Holland, Belgien. Und Szeemanns Ausstellung *When Attitudes Become Form* war eine Wende, auch in Bezug auf diese Sachen. Konzeptkunst tauchte plötzlich auf und Arte Povera, die beinahe eine Gegentendenz waren zu den vorher genannten Sachen, und für mich ging es in diese Richtung weiter. Eigentlich kurz nach der *When Attitudes Become Form*-Ausstellung entschieden meine Frau und ich, nach Holland zu ziehen und gingen nach Amsterdam. Dort passierte etwas für mich wahrscheinlich sehr Wichtiges – das erste Mal im Ausland, das erste Mal alleine in einer fremden Stadt. Ich war zwar mit meiner Frau dort, aber nicht in der Nähe der Eltern, der Familie, der Freunde und das war sehr wichtig. Dort begann für mich eine längere Periode mit Zeichnen. Für mich war es fast etwas Antizyklisches. Meiner Meinung nach wurde damals sehr wenig gezeichnet und ich habe erst später entdeckt, dass ganz viele Künstler in dieser Zeit

anfangen zu zeichnen und die Zeichnung ein Hauptmedium wurde. Und ich habe dort ein Stipendium erhalten von der Eidgenossenschaft, ein Holland-Stipendium, das damals frisch gegründet wurde, und das hat es mir ermöglicht, an eine Akademie zu gehen, um grafische Techniken zu lernen.

MS: War das die Rietveld?

MR: Ja, genau.

MS: Sie sagten, Sie waren in Holland das erste Mal alleine. Und in Bern, wie wichtig war da das Künstlerumfeld, dieser Zusammenhalt?

MR: Sehr wichtig. Wir hatten zu unseren Freunden ziemlich nahe Beziehungen, zum Teil haben wir in den gleichen Häusern gewohnt. Es gab Abbruchhäuser in der Altstadt, die später ausgehöhlt und innen neu gebaut wurden. Dort konnte man billig wohnen, das heisst, man wohnte in der Altstadt und es gab noch Beizen, in denen man sich getroffen hat. Und es gab da Ateliers von Künstlern und nach Beizenschluss ist man noch zu denen und hat vielleicht zusammen etwa gemalt oder so. Solche Dinge gab es.

MS: Sie haben vorhin kurz erwähnt, dass man als Künstler nicht versuchte, mitten in der Gesellschaft zu sein.

MR: Ja, ja. Gut, man wusste irgendwie, dass das Leben, das man gewählt hat, etwas völlig anderes ist, als das, welches die meisten Leute führen. Und man war natürlich auch irgendwie stolz darauf. Man hatte auch einen leichten Dünkel, sicher. *[lacht]*

MS: War das Interesse für ganz junge Künstler, für Leute, die damals noch nicht etabliert waren, damals schon da?

MR: Sporadisch gab es das. Es gab junge Leute, die alle paar Monate ein paar hundert Franken ausgeben konnten, um ein kleines Werk zu kaufen oder so. Ich weiss, dass dies für mich wichtig war. Ich fing 1963 an, frei zu arbeiten und das war eine sehr günstige Zeit, weil man innert kürzester Zeit irgendeinen Brotjob hatte, wenn man es brauchte. Es war Hochkonjunktur, das war alles kein Problem und die Mieten waren noch niedrig. In diesen Abbruchhäusern konnte man *[leben]*. Ich hatte ein Atelier an der Neuengasse, wo jetzt der McDonald' s ist *[Miriam lacht]*, dort oben drin – ich habe jahrelang vierzig Franken Miete bezahlt für zwei Mansarden und im Sommer konnte ich fast den ganzen Estrich brauchen als Atelier. Das war irrsinnig schön. Aber sehr einfach natürlich, nur mit fliessend Kaltwasser und so. Das hat einem ermöglicht, wirklich in der Stadt zu leben. Räumlich gesehen war man inmitten der Gesellschaft.

MS: Vielleicht ermöglichte es einem auch, sich dort in einem engeren Netz zu bewegen, und die Leute, die wichtig waren als Kontaktpersonen für die Arbeit, waren irgendwie in der Nähe.

MR: Ja, genau. Etwas kommt mir noch in den Sinn. Von meinen Kollegen, den Freunden, mit denen ich damals verkehrte, war niemand an einer Akademie. Ein Teil hat die Kunstgewerbeschule gemacht, eine Zeichenlehrer[ausbildung] oder so, aber wir hatten keine Ausbildung, wie man das heute macht an der Hochschule der

Künste oder so. Das gab es gar nicht, es gab einfach Kunstgewerbeschulen. Und die meisten meiner gleichaltrigen Kollegen konnten nachher zeitweise bei älteren Kollegen als Assistenten arbeiten und haben so Techniken gelernt. Da ist der alte Weg, wie man das in der Schweiz immer gemacht hatte, wenn man nicht nach Paris, Rom, Düsseldorf oder München ging.

MS: Das ist vielleicht noch wichtig. Vielleicht war das in Bern auch etwas anders als in Luzern, wo damals die Freie-Kunst-Klasse gegründet wurde und die Zeichenlehrerklasse gab es auch schon. Ich kann mir vorstellen, dass die Luzerner dort eher den Schulweg gewählt haben.

MR: Ja, das ist möglich. Ich glaube auch in Genf. Genf hatte immer etwas Akademieähnliches, unter dem französischen Einfluss. Aber hier [in Bern] hat man viel voneinander gelernt. [Bendicht] Fivian zum Beispiel, der Maler, der war an der Kunstgewerbeschule und wusste, wie man Eitempera macht.

MS: Dann hat man sich ausgetauscht und diese Sachen weitergegeben?

MR: Ja, ja ... Oder Balz [= Balthasar] Burkhard, der machte eine Lehre als Fotograf, der hat sehr viel gewusst über Fotografie, er war bei Kurt Blum. So kamen von verschiedenen Seiten Dinge zusammen.

MS: Und hat man sich, wenn man mal ein Schwarz-Weiss-Labor brauchte, auch gegenseitig ausgeholfen?

MR: Ja, genau.

MS: Sie haben auch erwähnt, es herrschte Hochkonjunktur damals. Was war es sonst für eine Zeit, gesellschaftlich, politisch? Was für ein Klima war da zu dieser Zeit?

MR: Musik war ganz wichtig, die ganzen 1960er Jahre mit Rock'n'Roll und so. Das hatte damals vielleicht eine andere Bedeutung als Rock'n'Roll heute hat, es war wirklich eine Aufbruchsmusik und hat wahrscheinlich auch ein bisschen die Rolle des Jazz abgelöst. Jazz war früher die Anti-Bürger-Musik und dann wurde er immer mehr Allgemeingut und Rock'n'Roll war die Abgrenzung – das stimmte für die Jungen in dieser Situation irgendwie besser. Von den politischen Strömungen, da hat man in Bern, zumindest ich [lacht], nicht wahnsinnig viel gemerkt.

MS: Von den 1968er-Unruhen hat man nichts gespürt?

MR: Es geht. Mehr in Form von Musik oder durch diese lustigen Aktionen, das gab es schon. Mich dünkt im Nachhinein, die neuen Formen von Kunst und Kommunikation, das kann man alles nicht trennen von der Politik und wir haben das viel mehr in dieser Form mitbekommen. In meine erste Demo bin ich in Amsterdam hineingeraten, aber ohne zu wollen. Hier in Bern [lief da nicht viel]. Zürich war damals sehr viel aktiver.

MS: Denken Sie, die politischen Umbrüche haben auch für die Kunst das Gefühl gegeben, man kann alte Strukturen aufbrechen? Hatte man das Gefühl von mehr Freiheit?

MR: Ja. Man hat plötzlich eine Art Freiheit geschnuppert und gesehen, dass all die überlieferten Formen, sei es in der Kunst oder der Mode oder in der Musik, gar nicht etwas so Feststehendes sind, dass sich dies auch ändern kann – ohne dass wir meinten, wir würden gerade die Gesellschaft ändern. Es war mehr einfach ein gutes Lebensgefühl. Das ist das, was ich aus dieser Zeit in Erinnerung habe, gute Musik ...

MS: Im Prinzip sind das ästhetische Formen, diese Musik und die neue, andere Formensprache, andere Materialien in der Kunst. Das war ja auch schon eine Form von Widerstand in dieser Zeit.

MR: Ja, ja. Ich kann mich an etwas erinnern: Balz Burkhard und ich und andere Künstler, ich glaube [Roland] Werro war auch dabei, konnten Harry Szeemann einmal auf eine Londonreise begleiten, als er Ateliers von Künstlern in unserem Alter besuchen ging. Und das war unheimlich gut, zu sehen, was in einer grossen Stadt gleichzeitig passiert. Dort machten viele Künstler Skulpturen, die nicht mehr auf einem Sockel standen. Das war ein wichtiger Schritt.

MS: Das ist einem dort bewusst geworden?

MR: Genau, dass auf einmal dieser Sockel nicht mehr gebraucht und die Sachen auf den Boden gestellt wurden. Zum Teil machten sie dort Riesendinger, mit einer grossen Freiheit eigentlich. Das war das, was einem dort so eingefahren ist.

MS: Eine ziemlich optimistische Zeit?

MR: Ja sicher, das kann man sagen.

MS: Was für eine Rolle spielten Harry Szeemann und Jean-Christophe Ammann damals in Bern? Waren das wichtige Figuren für euch Künstler?

MR: Ja, sehr! Jean-Christophe Ammann war als Student hier, er hat hier Kunstgeschichte studiert [*red. Anmerkung: Ammann hat in Fribourg studiert*], und ich lernte ihn in der Galerie von Toni Gerber kennen. Als ich dort eine Ausstellung machte, ist er da aufgetaucht und wir fingen an zu diskutieren. Das ist dann bis heute weitergelaufen, diese Gespräche. Er ging dann nach Luzern, als sich diese Kunsthallekonstellation auflöste. Und Harry Szeemann war sehr wichtig. Er war etwas älter als ich, war aber jünger als die etablierten Künstler von Bern – zu denen zähle ich [Bernhard] Luginbühl, [Rolf] Iseli, [Franz] Fedier und so. Und er war irgendwo dazwischen.

MS: Ein Verbündeter fast?

MR: Ja, genau. Und er war auch oft noch spät nachts mit dabei [*lacht*]. Das war vielleicht etwas Wichtiges ... Als Kunsthalleleiter hatte er ja auch die Verpflichtung, sich irgendwie um die lokale Kunstszene zu kümmern und das hat er sehr gut gemacht, aber mit der Vorliebe für Leute seiner Generation oder jüngere. Das andere machte er auch ab und zu, in Form von Einzelausstellungen, mit Serge Brignoni zum Beispiel oder Max von Mühlener, das war glaube ich auch bei ihm. Oder auch Weihnachtsausstellungen, das gehörte zum Programm. Die Vorliebe für die Jüngeren, das war ganz wichtig. Und bei den thematischen Ausstellungen, zum

Beispiel über Kinetik, da kam er manchmal mit den italienischen Künstlern in unsere Ateliers. Oder Max Bill, der damals im Nationalrat war, ist auch plötzlich bei uns aufgetaucht oder so. Das war wirklich ganz wichtig.

MS: Also Szeemann hat dort auch diese Kontakte gefördert?

MR: Ja, und ich glaube nicht einmal aus Pflichtbewusstsein, sondern weil es am lustigsten war oder so, weil es etwas lockerer zugeht als an manchen anderen Orten *[lacht]*.

MS: Das war letztlich ein Kontakt, der ins Leben hineinging und nicht auf einer formellen Ebene ablief.

MR: Ja, genau.

MS: Kann man sagen, dass in Bern etwas anging, was sich in Luzern weiter entwickelt hat?

MR: Das ist möglich, ich glaube schon. Für mich ging es fast nahtlos weiter von Bern nach Luzern. In der Zeit, als wir dann in Holland lebten, war Luzern eigentlich die erste Stadt, in die wir fuhren, wenn wir in die Schweiz kamen. [Da war] die Galerie Stähli. Und Jean-Christophe Ammann ...

MS: 1969 wurde er dort als Leiter ans Kunstmuseum gewählt. Kannten Sie Luzern vorher schon?

MR: Schlecht eigentlich. Ich kannte nur einen Künstler, Philippe Schibig, aber der lebte damals in Genf.

MS: Der war damals nicht in Luzern.

MR: An die Aufenthalte in Luzern habe ich schöne Erinnerungen. Rolf Winnewisser war da, Hans Schärer, ein ganz wunderbarer Typ.

MS: Nach Holland zu gehen, war das auch eine Reaktion auf die Entwicklungen in Bern? Es gab ja dort 1969 ...

MR: Das war ein Ende.

MS: Harry Szeemann konnte dort nicht mehr so weiterarbeiten, wie er wollte.

MR: Jawohl. Ich war vorher schon in Amsterdam, weil ich da einfach hin wollte. Und die Kunsthalle Bern machte eine Ausstellung mit jungen Holländern, die auch in unserem Alter waren. Mit einem der Beteiligten vereinbarten wir einen Ateliertausch und so kamen wir nach Holland.

MS: Dann war dort auch ein künstlerisches Umfeld, für welches Sie sich interessierten?

MR: Sehr ein gutes, ja. Dort war es sicher auch ähnlich, wie es nachher an vielen Orten passierte. Das Stedelijk-Museum hatte auch eine Öffnung durchgemacht unter

Willem Sandberg, das war ein wichtiger Museumsdirektor. Das ist einer, der für das offene Museum plädiert und sehr viel bewirkt hat. Er war ein Pionier dieser Bewegung. Und Holland hatte eine sehr grosszügige Unterstützung für Künstler, weil viele Künstler waren im Untergrund während dem Krieg und wurden nach dem Krieg in die Kulturgremien gewählt. Die konnten sehr viel mitbestimmen über das Kulturleben. Das begann sich dann schon in den Jahren, in denen wir dort waren, zu Tode zu laufen, so dass das immer mehr ein Sozialprogramm wurde, diese Künstlerunterstützung. Da wurden pro Jahr Wagenladungen von Bildern gekauft [lacht] durch den Staat, die einfach nur eingelagert wurden. Das war absolut grotesk. Dort hat man gesehen, dass es in eine falsche Richtung ging. Auch viele Leute in der Schweiz merkten damals, dass es so nicht geht.

MS: Sie haben erzählt, sie hätten dort intensiv zu zeichnen begonnen. Haben Sie dort im Umfeld auch Leute getroffen, die ähnliche Interessen hatten?

MR: Ja, sehr. Der Künstler, mit dem wir diesen Ateliertausch verabredet hatten, ist ein sehr guter Zeichner. Jeroen Hennemann, mit dem habe ich immer noch Kontakt. Oder Pieter Holstein, der stellte auch bei Stähli aus. Dann gab es die Holländer, die auch in *When Attitudes Become Form* mitgemacht hatten, Jan Dibbets oder Ger van Elk, Marinus Boezem und Wim Schippers – das waren alles interessante Künstler.

MS: Dadurch gab es schon einen Kontakt.

MR: Ja. Aber in der Erinnerung habe ich, ausser in ersten Zeit, als ich in Bern war, nie so viel Zeit gehabt, um meine Arbeit zu machen.

MS: Wie dort in Amsterdam?

MR: Ja, ich hatte das Gefühl, ich bin weg von allem. Und gegen Ende 1960er Jahre fing das an, sich zu entwickeln, dass ich bescheiden von dem leben konnte, was ich machte. Ich war nicht mehr auf Brotjobs angewiesen. Dank meiner Galerien, Stähli und Toni Gerber.

MS: Wie haben Sie, aus der Distanz von Holland her, die Kunstlandschaft Schweiz wahrgenommen? War die Schweiz im europäischen Kontext ein spannender Ort, oder eher Provinz?

MR: Ganz vereinzelt. Zum grössten Teil war es absolut provinziell und dazwischen, an einzelnen Orten, [gab es Spannendes,] wie die Kunsthalle in Bern oder in Luzern das Museum, Basel natürlich. Verglichen mit Holland war es schon provinzieller. Heute scheint es mir fast umgekehrt.

MS: Jean-Christophe Ammann wurde dann 1969 Leiter des Kunstmuseums Luzern und hat Ihre Arbeiten wahrscheinlich im Hinterkopf mit nach Luzern genommen. Jedenfalls hat er Sie 1970 zur Ausstellung *Visualisierte Denkprozesse* eingeladen. Sie waren damals in Holland. Können Sie sich an die Ausstellung erinnern? Sie machten da gemeinsam mit Balz Burkhard ein Projekt.

MR: Genau, diese Fotoleinwände.

MS: *Die ersten hundert Tage der Siebzigerjahre*. Wie entwickelte sich dieses Projekt?

MR: Im Winter 1969/70 war es, als Balz Burkhard mehrmals nach Holland kam und wir konnten, wenn wir in Bern waren, bei ihm wohnen und so ergab sich etwas. Wir sprachen viel über eine mögliche Zusammenarbeit, über gemeinsame Fotoarbeiten, die wir machen möchten. Oder nein, das fing bereits an, bevor wir nach Holland gingen. Wir fuhren manchmal aus der Stadt hinaus und haben Erdhaufen fotografiert *[lacht]*, solche Dinge. Oder wir haben zusammen Projekte gemacht, nicht auf einen bestimmten Anlass hin, sondern wir haben einfach die Landschaft angeschaut und zusammen entschieden: „Das ist ein Motiv“, und so. Da gibt es Sachen, in den Fotobüchern von Balthasar Burkhard sind diese [Fotos] zum Teil reproduziert. Und nachher kam die Einladung von Jean-Christophe Ammann, zuerst an mich, und ich schlug vor, das wir diese Zusammenarbeit dort zeigen würden. Und dann kam Balthasar mehrmals nach Holland und wir haben in unserem nächsten Lebensraum diese Aufnahmen gemacht. Die Verwendung von Fotoleinwand, das hat er eingebracht, dass es das gibt.

MS: Das war etwas relativ Neues?

MR: Ja und das dünkte uns damals sehr geeignet, denn es hatte eine taktile Qualität, die uns passte und mit der man auch das fotografische Bild auf eine Art verfremden konnte, was uns für diese Sachen gut schien. Wir liessen zum Beispiel die verschiedenen Texturen eines Bettes oder von zerknülltem Papier zusammenspielen mit den Falten der Fotoleinwand.

MS: Genau, da gibt es die eine Aufnahme von diesem zusammen- und wieder aufgefalteten Papier, das auf dem Boden, dem Parkett liegt, und dann die Leinwand selbst wölbt sich auch wieder. Im Katalog zur Ausstellung ist auch ein Brief von Ihnen und Balthasar Burkhard an Jean-Christophe Ammann abgedruckt, ich glaube das war am 1. Januar, in dem Sie kurz formulieren, was die Idee ist.

MR: Ah ja? *[lacht]*

MS: Es fing sehr konzeptuell an mit der Dauer von hundert Tagen und der Idee, jeden Tag etwas zu machen. Im Brief bleibt sehr offen, was schlussendlich dabei herauskommen soll. Es scheint da ein Interesse gewesen zu sein, eine prozesshafte Arbeit zu realisieren.

MR: Auf jeden Fall. Und das zeigbare Ergebnis waren dann diese Fotoleinwände. Ein grosser Teil dieser Leinwände existiert gar nicht mehr, die gingen irgendwie kaputt.

MS: Die Idee, die im Brief formuliert war, von Plastikmäppchen, in denen Materialien drin sind, aus denen sich die Besucher selber etwas zusammenkopieren können, die wurde nicht realisiert?

MR: Doch, das war auch drin. Wir stellten einen Xerox-Kopierer in die Ausstellung und an der Wand waren dann verschiedene A4-Blätter *[aufgehängt]*, die man gratis kopieren konnte *[lacht]*, wenn man wollte. Und darauf waren kurze, konzeptuelle Texte, Anleitungen für irgendwelche Aktionen oder so. Und das habe ich danach, ein

Jahr später, in einer holländischen Galerie ausgebaut, mit vielen solchen Blättern. [Anleitungen zu] Aktionen, Installationen oder so zum selbermachen. Das war auch ein politischer Aspekt des Ganzen, die Aufhebung des Copyrights, das war damals etwas Wichtiges.

MS: Hat man das als Idee auch diskutiert?

MR: Ja.

MS: Es kommt auch ein anderer Werkbegriff rein. Wie wichtig war in dieser Zeit der Diskurs über solche Fragen?

MR: Ja, das war schon wichtig.

MS: Hat man explizit solche Fragen diskutiert, „Was ist ein Werk?“ oder „Wann ist etwas etwas und wann nicht?“ und „Wann ist etwas abgeschlossen und muss es das überhaupt sein?“ undsoweiter.

MR: Mich dünkt, in dieser Zeit wurde extrem wenig diskutiert [lacht], man machte einfach. Und, wie soll ich sagen, man sagte einfach: „Ich nehme das Papier, das gerade verfügbar ist, es muss nicht ein Fabriano sein“ oder „Es ist nicht für die Ewigkeit.“ – Das war ein wichtiger Spruch, das hat man oft gesagt.

MS: Eine Auflehnung gegen das edle und musealisierte Werk.

MR: Ja, gegen die kostbare Aufbereitung.

MS: Wie wichtig waren die kuratorischen Konzepte von Jean-Christophe Ammann, seine Themen und Ausstellungstitel, die er gebracht hat? Hat das einen inspiriert?

MR: Ja, sicher. Ich glaube die Offenheit war etwas ganz Wichtiges. Wobei er schon seine Kriterien hatte. Klar, als Kunsthistoriker und Kurator musste er das haben. Aber vom Moment an, als er sich für einen Künstler entschieden hatte, war er sehr offen, da hat er wirklich auch viel akzeptiert.

MS: Man hatte dann eine Art carte blanche, um etwas zu machen?

MR: Ja, schon. Sie haben vorhin gefragt, was in dieser Ausstellung *Visualisierte Denkprozesse* gezeigt war. Luciano Castelli hat zum Beispiel ein Hühnerkäfig [lachen] in die Ausstellung genommen und darin waren Hühner und die haben dort Eier gelegt und die Eier hat er dann in Plastiksäcke abgefüllt und aufgehängt [lachen]. Ich fand das damals eine lustige Parodie auf Kunstproduktionen [lachen]. Ich weiss nicht, ob es von ihm so gemeint war. Aber die Hühner waren wohl etwas arm dran.

MS: Schon eine ziemlich experimentelle Geschichte für diese Zeit.

MR: Ja, klar. Und natürlich war da auch viel vom erweiterten Kunstbegriff von Beuys drin, das war etwas, was in der Luft schwebte. Den konnte man [lacht] in alle möglichen Richtungen erweitern.



MS: Vielleicht probierten die Leute mit solchen Sachen auch aus, was man in diesem Rahmen machen kann.

MR: Ja ja, genau.

MS: Gerade Luciano Castelli hat später sehr anders gearbeitet.

MR: Ja, eigentlich die meisten von den Künstlern damals. Es war eine Art Durchgangsstadium für viele, ja.

MS: Wissen Sie, welche Reaktionen die Ausstellung auslöste? An die Vernissage kamen Sie, nehme ich an?

MR: Ja ... Das weiss ich kaum noch ... Es kamen viele Leute und es gab so wenige Événements damals, da kam halb Zürich, wirklich sehr viele Leute.

MS: Auch von den Leuten, die ich getroffen habe, die nicht aus Luzern waren, sagten sehr viele, sie seien an diese Ausstellung gekommen. Es scheint etwas gewesen zu sein, das eine breite Ausstrahlung hatte.

MR: Ja, das glaube ich auch.

MS: Wie haben Sie die Arbeit dort im Museum erlebt? Wie funktionierte damals das Kunstmuseum?

MR: Denkbar einfach. Jean-Christophe stellte jeweils Assistenten an, zum Beispiel Luigi Kurmann half lange dort, aber das war später. Oder ...

MS: ... Marianne Eigenheer arbeitete auch dort.

MR: Ja, stimmt. Und es gab auch eine Sekretärin, die wohl gleichzeitig auch die Kasse bediente. Es waren wahrscheinlich drei Leute im Ganzen.

MS: Die haben alles gemacht, von Technik bis zu Kataloge erarbeiten, die ja sehr umfangreich waren zum Teil?

MR: Ja, genau. Den Katalog zu *Visualisierte Denkprozesse* hat Jean-Christophe selber zusammengestellt und selber gestaltet, soweit ich mich erinnern kann. Und das ist auch etwas, was Sandberg vom Stedelijk Museum vorgemacht hatte. Der hatte selber ursprünglich eine Ausbildung als Grafiker [gemacht] und hat selber die Plakate und Kataloge gestaltet. Das waren auch alles so Einmannproduktionen.

MS: War das eher neu, dass es Kataloge gab zu den Ausstellungen?

MR: Das gab es schon vorher, aber meistens waren das ganz bescheidene Hefte, eher Ausstellungslisten mit einigen Schwarz-Weiss-Reproduktionen, zwei oder drei farbige noch. Und im Nachhinein ist es schön, die anzuschauen, es war eigentlich auch gut so [*lacht*].

MS: Aber auch die 1970er-Jahre-Kataloge haben eine spezielle Qualität.

MR: Das stimmt.

MS: Mir fällt auf, wie viel Zusatzmaterial da oftmals drin ist. Nicht nur Werkabbildungen, sondern teilweise noch Bildstrecken aus dem Leben des Künstlers oder auch viel Text auch.

MR: Ja, ja.

MS: Es scheint, Jean-Christophe Ammann war daran gelegen, über den Katalog auch gewisse Gedanken zu vermitteln.

MR: Auch, ja ... Und bei ihm, wie auch bei Szeemann in Bern, ist vielleicht auch wichtig, dass beide nicht eine grosse Trennung machten zwischen lokalen und ausländischen Künstlern. Da gab es eine Gleichbehandlung. Man wurde [als einheimischer Künstler] nicht als zweite Kategorie behandelt.

MS: Auch schon 1969, in *When Attitudes Become Form*, da hatte es beides drin. Das hat ja auch Kontakte ermöglicht mit diesen Leuten.

MR: Ja, wirklich. Später gab es diese Documenta, 1972, die Szeemann und Ammann zusammen machten, da kamen wieder viele dieser Leute zusammen.

MS: Für Sie war das bereits die zweite Documenta-Beteiligung, nach der von 1968. Wie wichtig waren diese Ausstellungsbeteiligungen an diesen internationalen, grossen Ausstellungen?

MR: Schon wichtig, das wurde sehr beachtet. Ich weiss, das es wichtig war für mich, dass Leute anfangen, besser hinzuschauen. Das hat es bewirkt.

MS: Und fanden Sie sich in diesem internationalen Kontext irgendwie wieder? Es waren relativ viele Schweizer Künstler präsent 1972, auch bedingt durch die Herkunft der Kuratoren. Fand man sich in dem, was dort sonst passiert ist, wieder?

MR: Ich glaube schon. Ich bin gar nicht an diese Documenta hingefahren. Ich hatte ab und zu Kontakt mit manchen Künstlern, die dort waren. Es gab auch Leute wie James Lee Byars, der war in 1970er Jahren sehr oft in Bern, er wohnte zeitweise auch in Bern.

MS: Im Nachhinein wird diese Documenta als die wahrscheinlich bedeutendste angesehen ...

MR: Vielleicht noch die erste.

MS: ... nach ein paar Jahren Distanz. Hat man das damals auch als etwas Bahnbrechendes erlebt?

MR: Doch ...Aber eigentlich war das die 1968er-Documenta, mit dem 1968er-Spirit, und die von 1968 war eigentlich die 1960er-Jahre-Documenta mit grossem Gewicht auf die Pop Art und diese Tendenzen, über die ich vorhin sprach, amerikanische Malerei ...

MS: Anhand dieser beiden Documentas zeigte sich auch ein Wandel?

MR: MR: Ja, ja, gerade von 1968 bis 1972 war eine ziemliche Wende, eindeutig.

MS: Die Documenta war etwas hintendrein ...

MR: Ja, weil sie nur alle vier Jahre ist, konnte es so passieren ...

MS: Das, was 1969 passierte, war [in der 1968er Documenta] natürlich noch nicht drin.

MR: Das wurde dann nachgeholt, schon mit etwas Verspätung [*lacht*].

MS: Aber es waren dann auch Dinge, die man schon etwas kannte?

MR: Ja, ich glaube schon.

MS: 1970, im selben Jahr wie *Visualisierte Denkprozesse* stattfand, waren Sie noch ein zweites Mal im Kunstmuseum Luzern an einer Ausstellung beteiligt, das war im Herbst. *Joseph Beuys, Michael Buthe, Franz Eggenschwiler und Berner Werkgemeinschaft, Markus Raetz und Dieter Roth*, hiess die. Es war eine Ausstellung, die sehr stark auf Zeichnung fokussiert war, wie man dem Katalog entnehmen kann. Was haben Sie für Erinnerungen an diese Ausstellung?

MR: Nicht sehr [viele] ... Ich weiss nicht genau, welche Zeichnungen ich dort zeigte. Auf jeden Fall waren es Zeichnungen aus der Anfangsphase des vielen Zeichnens, das in Amsterdam begann. Nach einer kurzen, sehr konzeptuellen Zeichenphase entstand dann eine eher tagebuchartige Zeichnerie. Aus der Anfangsphase dieser Tagebuchzeichnerie zeigte ich Sachen.

MS: Dem Katalogtext kann man auch entnehmen, dass es Jean-Christophe Ammann darum ging, verschiedene Aspekte aus dem Schaffen der einzelnen Leute zu zeigen. Er zeigte damals auch Zeichnungen von Beuys, nachdem in der quasi Auftaktausstellung im Kunstmuseum zur Düsseldorfer Szene sein Fettraum da gewesen war, und von Ihnen waren die Leinwandfotos in der vorherigen Ausstellung gewesen und hier dann die Zeichnungen. Er formuliert dies auch so im Katalog, er spricht von einer „Vielschichtigkeit“ im Schaffen einzelner Leute, die er zeigen, und einer Art Denken, das er sichtbar machen möchte, was er besonders in den Zeichnungen feststellt. Was hatte die Zeichnung in dieser Zeit für einen Platz? Die wurde vorher ja noch nicht so beachtet.

MR: Ja ja, einerseits gab es die sogenannte Meisterzeichnung, die im Handel teuer verkauft wurde und sonst war Zeichnung nicht besonders geschätzt. Malerei war etwas oder Bildhauerei, und Zeichnung betrachtete man eher als Vorstudie oder sowas. Das war damals die Entdeckung, dass Zeichnung das spontanste Medium ist, etwas, das man überall machen kann mit dem kleinsten materiellen Aufwand. Das kam diesem Zeitgeist sehr entgegen, dass es sehr verfügbar ist und dadurch auch eine Lebendigkeit hat, was auch oft in den Resultaten sichtbar war.

MS: Und die Überzeugung, dass die Zeichnung das Medium ist, das der Art und Weise, in der man arbeiten möchte, am meisten entspricht – kam dieses

Bewusstsein von alleine oder war es hilfreich, dass in Form von Ausstellungen auch eine Art von Bestätigung kam?

MR: Ja, das war auf jeden Fall wichtig. Das ist immer wichtig für eine Motivation, dass man sieht, dass man es nicht nur für die Schublade macht. Auch dass das auf eine Art ernst genommen wurde, das hat einen schon ermutigt. Und das war eben nicht eine Frage von edlen Materialien, sondern es wurde eher so ein Miserabilismus gepflegt – eben, die Arte Povera war eine wichtige Strömung.

MS: Das gab dann quasi der Zeichnung einen Rückhalt?

MR: Auf jeden Fall. Für mich war es so, dass es mich beinahe wieder an die Ursprünge brachte. Zeichnen war das erste, was ich als Kind machte und das war sehr wertvoll, dass man sieht, dass man mit einfachsten Mitteln das machen kann, was man machen muss.

MS: Oder man stellt sich schlussendlich die Frage, worum es einem eigentlich geht.

MR: Ja genau.

MS: Sie sagten, vor Ihrer Amsterdamer Zeit hatten Sie das Gefühl, es zeichne niemand in Ihrem Umfeld und plötzlich seien so viele Leute dagewesen, die zeichneten. [...] Haben Sie das Gefühl, das Medium wurde viel mehr genutzt oder war es eher eine Frage der Wahrnehmung?

MR: Ich glaube, es war tatsächlich so, dass mehr Künstler, zumindest gleichaltrige, Zeichnungen ohne Hemmung einfach gemacht haben, teilweise fast als Haupttätigkeit. Bei mir lief es darauf hinaus. Die ersten Jahre in Holland habe ich immer auf kleine, meist A4-Blätter gezeichnet und mit der Zeit wurden das Carnets, in die ich gezeichnet habe. Über lange Zeit war das manchmal die einzige Tätigkeit. Ab und zu ist daraus heraus etwas anderes entstanden, kleine Steinplastiken oder manchmal eine Malerei. Aber das ist ein wichtiger Aspekt. Ich fing an, in Carnets zu zeichnen, weil ich nicht das einzelne Blatt zelebrieren wollte, sondern vielmehr das Ganze als Bewegung. Ich nannte es Tagebuch, aber es war eigentlich ein Prozess, von dem ich wollte, dass der nachvollziehbar ist.

MS: Man hat in einem Buch mit dem Umblättern automatisch eine Entwicklung drin. Selbst wenn es nicht explizit dasselbe Motiv ist, das sich weiter verformt – aber der Aspekt der Entwicklung ist im Prinzip immer irgendwie da.

MR: Ja, auch dadurch, dass Motive manchmal dreissig Seiten später wieder aufgenommen werden. Das Ganze wird mit der Zeit ein Gewebe von Notizen, von irgendwelchen Projekten – das ist alles ein Durcheinander.

MS: Ein Konglomerat von Ideen.

MR: Ich habe noch solche Carnets und wenn ich mir die anschau, sehe ich, dass in dieser Zeit eine Materialsammlung stattfand. Ich habe einfach aufgeschrieben oder gezeichnet, was mir durch den Kopf ging und sehe im Nachhinein, dass sehr viele Motive, die später wichtig wurden für mich, dort zum ersten Mal vorkamen. Und das konnte in diesem Klima entstehen. Man konnte die Dinge offenlassen. Es gab

auch den Begriff des offenen Kunstwerkes, der ist auch aus dieser Zeit, von Umberto Eco.

MS: Solche theoretischen Werke, hast man die zu der Zeit auch gelesen?

MR: Ich nicht, ich habe das erst viel später kennengelernt.

MS: Aber irgend jemand hatte es gelesen und erzählte davon.

MR: Genau. Harry Szeemann oder Jean-Christophe Ammann haben diese Sachen gelesen, wahrscheinlich habe ich durch sie auch viel [mitbekommen] oder durch andere Freunde, die viel mehr im Schreiben tätig waren, die kannten das.

MS: Man musste die Projekte, die man zeichnerisch entworfen hatte, auch nicht realisieren.

MR: Nein, überhaupt nicht.

MS: Es ging nicht unbedingt um die Realisierung, sondern darum, etwas in der Vorstellung entstehen zu lassen, im zeichnerischen Entwurf. Das fördert auch, dass man weitergeht statt sich auf die Realisierung des Objektes zu konzentrieren.

MR: Ja, genau. Es war ja auch die Zeit dieses Liedes von John Lennon, *Imagine* [*lacht*], man konnte sich alles Mögliche vorstellen und wenn man es auf irgendeine Art formulieren konnte, war das noch ein bisschen besser.

MS: Die Vielschichtigkeit eines Werkes, die in diesem Katalog angesprochen ist, die zeigt sich auch in einer medialen Vielfalt bei vielen Leuten. Darin, dass man anfang, zu experimentieren mit verschiedenen Medien, wie bei Ihnen mit den Fotoleinwänden. Dies hat wahrscheinlich auch damit zu tun, dass irgendwo ein Stil hinfällig wurde, die Dominanz eines bestimmten Stils.

MR: Ja.

MS: Erlebte man dies als Freiheit?

MR: Ja schon, und dazu kamen die neuen Medien auf. Was gab es da ...? Billige Tonbandgeräte oder Polaroid, das waren gute Spielzeuge.

MS: Da hat man bewusst solche Sachen aufgegriffen?

MR: Ja, genau. Für mich ging es nicht sehr weit, weil ich kein Glück habe mit technischen Apparaten [*lachen*].

MS: Ja gut, Sie haben schlussendlich selbst Apparate gebaut! [*lacht*]

MR: Ja. Ich bin jeweils froh, wenn ich meine Werkzeuge annähernd verstehe. [*lacht*]

MS: Sie waren dann im Kunstmuseum Luzern später, 1975, nochmals an einer Ausstellung, *Die sieben Geschichten der sieben Prinzessinnen*, beteiligt. Das ist

lustigerweise eine Ausstellung mit neun Frauen und Ihnen, was damals eine totale Seltenheit war. *[lachen]*

MR: Das war eine Kompensation. *[lachen]*

MS: Was war das für eine Ausstellung? Wie entstand dieses Ausstellungskonzept?

MR: Da hatte mich Jean-Christophe Ammann angefragt. Eigentlich hatte er die Idee einer Einzelausstellung von mir und das war in diesem Moment überhaupt nicht möglich für mich. Ich hatte nicht das Gefühl, dass ich eine gute Ausstellung machen könnte. Das war für mich irgendwie schwierig ... Und damals waren wir von Amsterdam ins Tessin umgezogen, wohnten in einem Dorf bei Lugano und in diesem Umkreis hatten wir mehrere Bekannte, Frauen, die alle sehr feministisch orientiert waren. In diesem Umkreis ist dann diese Idee entstanden. Wobei – es schaut aus, als seien dies alles Frauen gewesen, aber es war auch ein Mann dabei *[lacht]*, der als Frau auftrat.

MS: Und auch ein Pseudonym annahm?

MR: Ja. Und eines war ein Kind. Und quasi als Strickmuster nahmen wir eine Geschichte eines persischen Dichters aus dem Mittelalter, Nezami, bestehend aus sieben Geschichten, die sieben Prinzessinnen dem König erzählten. Und jeder dieser sieben Prinzessinnen hat er einen Palast gebaut, und diese Paläste waren dann das Resultat [des Projektes] und standen in der Ausstellung. Diese Frauen haben sich je ein Haus entworfen, was wir dann zu realisieren versuchten.

MS: Jede hat ein Haus entworfen?

MR: Ja genau, im grossen Saal. Der war speziell. Ganz langgezogen und schmal.

MS: Das war fast eine Art Kollektiv-Projekt.

MR: Ja genau.

MS: In den meisten Ausstellungen sonst waren relativ wenig Frauen vertreten. War das ein bewusster Entscheid, jetzt mal Frauen hereinzuholen in die Ausstellung?

MR: Ja natürlich. Wobei – der kleinste Teil dieser Frauen waren Berufskünstlerinnen. Aber damals machte man da auch nicht so einen grossen Unterschied wie heute.

MS: Sie wissen auch nicht, was für Reaktionen es auf diese Ausstellung gab?

MR: Nicht eigentlich. Es ist komisch, zwei Jahre nach dieser Ausstellung brannte mein Atelier hier in Bern ab – ich hatte diesen Estrich mit diesen zwei Mansarden immer noch behalten können. Und das brannte dann und da verbrannte meine ganze Dokumentation und irgendwie habe ich das auch nie mehr gesehen seither, auch nicht in anderen, noch bestehenden Exemplaren, die es noch gibt. Ich habe es etwas aus den Augen verloren. Ich weiss nicht, wie damals die Reaktionen waren.

MS: Sie lebten ja auch nicht in Luzern ...

MR: Nein, ich bin immer gleich wieder nach Holland zurückgefahren. Ich weiss nur von der Eröffnung, dass es Leute gab, die enttäuscht waren, weil sie dachten, es sei eine Einzelausstellung von mir und dann war das eine Ansammlung ... eher ein Hüttendorf *[lachen]*.

MS: Ich habe immer wieder gehört, die Vernissagen seien legendär gewesen mit grossen Festen im Museum. Haben Sie das auch so erlebt?

MR: Schon, aber mehr noch die Vernissagen in den 1960er-Jahren in Bern.

MS: Eher noch in Bern?

MR: Ja, das war zum Teil dank der guten Musik, es gab die guten Bands in Bern.

MS: Die spielten an den Vernissagen?

MR: Da hat man irgendeinen Saal gemietet, manchmal ausserhalb der Stadt, in einer Landbeiz oder so. Und nachher von Luzern habe ich das weniger in Erinnerung. Klar gab es auch Eröffnungen, aber die gingen ... fast etwas gesitteter zu und her. *[lacht]*

MS: Wie stark war sonst die Verknüpfung zwischen den Kultursparten, mit Musik, Literatur? Kannte man sich gegenseitig gut?

MR: Ja, zum Teil schon.

MS: Mit gemeinsamen Ideen?

MR: Schon. Sagt Ihnen der Name Rolf Geissbühler etwas? Das war ein Dichter, der vor zwei Jahren gestorben ist. Mit ihm hatte ich viel Kontakt. Eigentlich ziemlich früh, als ich nach Bern kam, 1963 oder so, lernte ich ihn kennen und wir haben sehr viele Ideen ausgetauscht. Manchmal Sachen zusammen gemacht. Oder mit der Musik war es so: Meine Frau machte Mode und hat auch Modeschauen organisiert, zum Teil in der Kunsthalle und da haben Bands gespielt – Polo *[Hofer]*, bevor er Berndeutsch sang *[lachen]*, oder Black Caps war eine Band ... Es gab einfach die Orte, wo sich dies konzentrierte. In Bern, als man Mitte der 60er Jahre anfing, die Beatles und die Rolling Stones zu hören, spielten die Black Caps dann jeweils im Gambrinus-Keller. Das ist dort, wo jetzt der Spengler ist. Ist der noch dort? An der Schauplatzgasse, dort im Kellerlokal, das war wirklich ganz heiss *[lacht]*.

MS: Das gehörte schon irgendwie zusammen?

MR: Ja sehr, klar. Aber diesen Eindruck habe ich eigentlich auch heute noch bei den Jungen. Das ist oftmals ein Kuchen. Und das war es auch damals.

MS: Das Angebot, auch in der Musik, ist viel grösser heute. Es ist ja nicht wie damals, als einfach der Rock'n'Roll DAS Neue war. Heute spaltet sich dies viel stärker auf.

MR: Ich habe auch das Gefühl, an die Möglichkeit, irgendwie in ein Starsystem hineinzukommen, daran dachte in dieser Zeit gar niemand. Ich glaube das ist heute

etwas, was sehr Vieles blockiert, was viel Spontaneität und Freude kaputt machen kann, wenn man nur die Karriere sieht.

MS: Ich habe das Gefühl, heute gibt es diesen sehr öffentlichen Bereich all dieser Talentwettbewerbe und daneben gibt es diesen Untergrund, den selbstorganisierten Bereich, wo viel mehr solche [experimentellen] Sachen noch passieren.

MR: Jawohl, genau. Und mich dünkt, damals gab es fast nur Untergrund ohne den Übergrund [*lacht*]. Oder der Übergrund war das Etablierte, das einen nicht interessierte.

MS: Das ist vielleicht schon etwas, was sich geändert hat, das Verhältnis zur Vorstellung von Karriere.

MR: Ja, aber ich habe manchmal auch das Gefühl, rein durch materielle Geschichten – es ist teurer geworden, in der Stadt zu wohnen zum Beispiel, das ist ein Faktor. Mich dünkt, das hat sehr Vieles kaputt gemacht. Wenn man heute nachts die Altstadt anschaut – das ist merkwürdig. Es gab früher die Beizen, wo man billig essen konnte oder so. Eine habe ich sehr in Erinnerung, Zytglogge hiess die. Die gibt es nicht mehr, die war wahnsinnig schön ... mit Malereien, alles Holztäfer mit Malereien, und das ganze Täfer wurde nachher nach Amerika verkauft [*lachen*]. Dort konnte man für, ich weiss nicht, fünf Schtei [Franken] essen und ein Bier dazu trinken. Das konnte man sich leisten, oder. Mich dünkt, das muss man heute suchen.

MS: Das kriegt man nicht mehr. Dafür geht man heute nach Berlin.

MR: Genau. Nein, das war von dem her sehr gut, und wenn man wirklich kein Geld mehr hatte, konnte man noch in der Migros essen. Das war damals die billigste Alternative.

MS: Ich gehe einen Punkt weiter ... Wir haben kurz die Galerie Stähli erwähnt. Um 1970 kam in der Edition Stähli bereits eine Mappe mit Grafiken von Ihnen heraus – Pablo Stähli hatte ja die Galerie und die Edition – die läuft unter dem Namen *Stähli-Mappe*. Wie entstand dieses Projekt, wie lernten Sie Pablo Stähli kennen?

MR: Sehr früh schon, kurz nachdem ich 1963 nach Bern kam.

MS: Lebte er damals in Bern?

MR: Ja, genau. Nach einer abgebrochenen Buchhändlerlehre arbeitete er in Bern, machte so Gelegenheitsjobs. Ich lernte ihn in einer Beiz kennen und dann sahen wir uns regelmässig und danach ging er – das muss 1964 gewesen sein – nach Basel in eine Werbeagentur arbeiten und kurz darauf nach Luzern. Er wollte eigentlich immer einen Verlag machen, Sachen herausgeben. Die *Stähli-Mappe* entstand auch aus dieser ersten Zeichnerzeit in Amsterdam.

MS: Entstand sie nach der Ausstellung im Kunstmuseum?

MR: Das weiss ich gar nicht mehr. Ja, möglicherweise.



MS: Die Jahrgabe ist dieselbe, aber ich kann nicht eruieren, was vorher oder nachher war.

MR: Wahrscheinlich kam sie nach der Ausstellung heraus. Ich glaube, ein Teil der Zeichnungen war auch dort in der Ausstellung.

MS: Und da hat er Sie angefragt, er würde gerne eine Mappe herausgeben.

MR: Jaja. Und dann haben wir zusammen aus einem Stapel Zeichnungen, die ich schon hatte, eine Auswahl getroffen.

MS: Das ist eine Form von Vermittlung, die es heute nicht mehr gibt, diese Grafikmappen. Wie wichtig war das damals?

MR: Ja-a, das war sehr bescheiden, man kann das fast nicht Grafikmappe nennen. Es waren Offset-Reproduktionen von Schwarz-Weiss-Zeichnungen und die Aufmachung war ein einfaches Aktenmappchen. Und es gab nur als Beilage Originalbeiträge, so handgemachte ...

MS: Die Sonderedition?

MR: Ja, so Frottagen, oder Stempelabdrucke und so.

MS: Aber es war doch etwas, was oft gemacht wurde, oder? War das eine einfachere Variante anstelle eines Buches? Oder weshalb machte man das?

MR: Ja klar, man konnte das Binden sparen. Es war fast so ein Zelebrieren des Einfachen. Mit kleinem Aufwand etwas machen – das war schon wichtig.

MS: Auch als etwas, das schlussendlich hinausgeht. Die Bilder waren ja noch nicht überall verfügbar wie heute ...

MR: Ja, genau. Das ist richtig. Und dadurch hat man anders geschaut, das hat sich schon verändert.

MS: Sie hatten dann 1973 eine Ausstellung in der Galerie Stähli, Langenbacher und Wankmiller – so hiess sie damals noch – am Mühleplatz. Können Sie sich daran erinnern?

MR: Ja, das waren grösserformatige Tuschezeichnungen, Pinselzeichnungen. Das war auch der Anfang einer längeren Zeit, in der ich das machte. 1973 war das Ende der Zeit in Amsterdam, die Zeichnungen waren von 1972 und 1973 ... Die Serie blieb, glaube ich, zusammen und ist jetzt im Kunstmuseum St. Gallen. Es wurde nichts verkauft [*lacht*] und die Serie blieb zusammen.

MS: Und später wurde sie dann verkauft.

MR: Ja.

MS: Konnten Sie sonst in dieser Zeit gut Arbeiten verkaufen?

MR: Gut wäre übertrieben, aber auf jeden Fall kamen wir [finanziell] immer durch. In der Anfangszeit in Holland arbeitete meine Frau noch in einer Konfektionsfabrik als Modeentwerferin.

MS: Aber Sie konnten nachher knapp davon leben?

MR: Ja, ja.

MS: Zeichnungen sind ja auch nicht die Art Arbeiten, wo man Riesenpreise setzen kann.

MR: Nein, nein. In den Hundertfranken-Bereichen oder so. Die Galerie Toni Gerber konnte immer wieder Arbeiten von mir verkaufen. Die hatten eine Kundschaft von jüngeren Leuten, die sich ab und zu eine Zeichnung kauften. Und das ging immer.

MS: Und bei Stähli veränderte es sich, er ging ja dann nach Zürich mit seiner Galerie, unter anderem weil Luzern kein Sammler-Pflaster ist. Lief das in Zürich besser?

MR: Ja, eigentlich schon. Da kann ich mich an die erste Ausstellung in seiner Zürcher Galerie erinnern. Das waren die Tuschezeichnungen, eine ganze Ausstellung nur grossformatige Tuschezeichnungen. Da konnte er einen grossen Teil der Ausstellung verkaufen ... Es war interessant, bei Pablo Stähli und bei Toni Gerber, das waren auch Sammelpunkte – das ist vielleicht auch wichtig für dieses Interview. Bei Toni Gerber waren es deutsche Künstler, die regelmässig bei ihm waren – Sigmar Polke war oft hier und Michael Buthe, oder Falko Marx, das war ein Goldschmied. Das war wirklich ein Sammelpunkt. Und auch bei Pablo Stähli. Da waren einerseits die Leute aus Luzern ... und auch Pieter Holstein, dieser holländische Künstler, und Urs Lüthi kam dazu. Und bei Pablo Stähli – an der Kreuzstrasse im Seefeld hatte er die Galerie – da war im Untergeschoss das Druckatelier von Peter Kneubühler, dem Kupferdrucker. Dort begann ich 1977, mit ihm zu arbeiten.

MS: Das war natürlich eine sehr gute Gelegenheit ...

MR: Ja, das war toll. Und viele Künstler, die bei Pablo ausstellten, haben bei Peter unten radiert. André Thomkins zum Beispiel.

MS: Also vor Ort gearbeitet und Radierungen gemacht?

MR: Genau. Martin Disler war auch dort, später Hugo Suter.

MS: Auch Rolf Winnewisser.

MR: Rolf Winnewisser, klar.

MS: In dem Sinne waren Galerien schon ziemlich wichtig.

MR: Ja, auch als Sammelpunkte. Eigentlich [ermöglichten sie] das, was heute vielleicht an den Schulen mehr passiert. Das Wertvollste an den Schulen ist, dass junge Leute andere junge Leute kennenlernen, die dasselbe machen wollen. Das

dünkt mich viel wichtiger als die Lehrer. Diese Funktion hatten auch die Galerien, und natürlich Orte wie die Kunsthalle [Bern] oder das Kunstmuseum Luzern. Oder da sind auch Kontakte entstanden mit Künstlern aus Genf, aus der Westschweiz.

MS: Sie haben in Genf im Cabinet des Estampes ausgestellt, war das 1972?

MR: Ich vermute, denn es war eine Ausstellung, die zuerst in Basel im Kunstmuseum war, im Kupferstichkabinett.

MS: Da habe ich den kleinen Katalog gesehen, darin sind auch die Stationen erwähnt, die diese Zeichnungen noch machen.

MR: Genau. Die Ausstellung in Basel war die ausgebreitetere Version von dem, was ich in Luzern in der Zeichnungsausstellung [im Kunstmuseum 1970] gezeigt hatte. Das war ein grösserer Saal, da waren zwei- der dreireihig diese Tagebuchblätter ausgestellt.

MS: Und in Genf war dieselbe Auswahl?

MR: Ja, schon, aber architektonisch war es völlig anders. Da war dann vieles in Vitrinen drin. Aber es war klar eine Zusammenarbeit zwischen Basel und Genf.

MS: Was hatten Sie sonst für Kontakte zu Genf? Kannten Sie Künstler von dort?

MR: Ja, es gab jemanden, den ich aus den Augen verloren habe, Gérald Ducimetière. Dann [Gerald] Minkoff, Muriel Olesen, die kenne ich aus jener Zeit. Viel später lernte ich noch andere kennen.

MS: Waren Sie auch manchmal in Genf, um Ausstellungen zu sehen?

MR: Manchmal, ja. Das war komisch, als sehr Junger hatte ich mal in Genf bei einem Druckgrafik-Wettbewerb einen Preis erhalten und seither passierte immer mal wieder etwas für mich in Genf. 1991 hat das Cabinet des Estampes einen erweiterten Katalog zu meiner Druckgrafik produziert, in Form von einem Inventar und einer Ausstellung. Und dann 1993 oder 1994 war dann eine grosse Ausstellung im Musée Rath. Und darauf erhielt ich einen Auftrag für eine Plastik auf einem Platz in Genf, Place du Rhône. Und das neuste war diese Ausstellung im MAMCO [2011]. Das ist lustig, es hat sicher auch damit zu tun, dass Bern immer ein bisschen nach Westen orientiert ist.

MS: Ja, man merkt, zwischen Luzern und Genf gibt es weniger Verbindungen.

MR: Ja, genau. Ausser die Künstler, die nach Genf unterrichten gehen.

MS: Kannten Sie damals das Centre d'art contemporain? Das war relativ neu zu der Zeit.

MR: Ja, natürlich. Adelina von Fürstenberg leitete das damals und dort machte ich auch einmal an einer Ausstellung mit, *Promenades* 1985. Das war etwas ausserhalb von Genf – Installationen, Interventionen in einem alten Park. Da hat Adelina von

Fürstenberg auch viele Künstler eingeladen hat, die meisten waren Italiener und Deutsche, auch Amerikaner.

MS: Was war das für ein Umfeld in Genf? War das sehr anders als Luzern und Bern?

MR: Mich dünkte Genf immer interessant und jetzt auch, in den letzten Jahren, finde ich es eine der interessanteren Städte, was die Bildende Kunst angeht, und natürlich auch Theater und Musik. Es ist ziemlich lebendig. Irgendwie verstehe ich nicht *[lacht]*, dass nicht mehr Austausch besteht. Ich habe das jetzt eben wieder gemerkt, bei meiner Ausstellung im MAMCO, es gibt relativ wenige Leute, die über den Röstigraben gehen.

MS: Das ist leider so.

MR: In beide Richtungen. Was viel besser wurde, dünkt mich, ist, dass mittlerweile in Genf viel mehr Leute Deutsch sprechen können als in den 1960er Jahren. Wenn man vom ganzen Gold und so in Genf absieht, ist es eine lebendige Stadt mit wahnsinnig schönen Quartieren, wirklich mit Lebensqualität.

MS: Es gibt auch eine ziemlich lebendige junge Kunstszene.

MR: Oh ja, sehr, da finde ich auch.

MS: [...] Damals in den 1970er-Jahren hat das Centre d'Art Contemporain neben den alten, bestehenden Institutionen etwas Neues aufgebaut, während in Bern die Kunsthalle bereits existierte und in Luzern das Museum ebenfalls. War da ein anderer Groove in Genf oder kann man das nicht so festmachen?

MR: Das MAMCO ist natürlich eine private Initiative, die unterdessen auch von der Stadt unterstützt wird, aber es gibt Verwandtschaften mit der Gründung der Kunsthalle in Bern, dünkt es mich, die eine Initiative der Künstler war. Und beim MAMCO waren das vielleicht eher Sammler, Künstler, Architekten und auch Museumsleute, die das wollten. Genf ist speziell dadurch, dass es so lange eine derart rigide Stadt war, in der alles verboten war, was mit Lebensfreude zu tun hat. *[lacht]* Und dann gab es fast explosionsartig zuerst ein wahnsinnig gutes Opernhaus und die Bildende Kunst ist immer noch etwas im Hintertreffen, dünkt es mich – was die öffentliche Förderung anbelangt. Man sieht es an der Sammlung des Kunstmuseums, die ist nicht vergleichbar mit Basel oder Zürich, obwohl Genf von der Grösse der Stadt her mindestens wie Bern wäre. Aber man sieht, dass man relativ spät anfang zu sammeln.

MS: Und Aarau? Kannten Sie Leute aus diesem Raum, etwa die Ziegelrain-Leute?

MR: [Die habe ich] wirklich relativ spät [kennengelernt], viel später.

MS: Zu der Zeit, als die Ateliergemeinschaft bestand, waren Sie nie dort?

MR: Nein, nein. Vielleicht waren wir etwas Bern-zentriert oder so *[lacht]*. Ich lernte zum Beispiel Hugo Suter erst in der Galerie Stähli in Zürich kennen. Oder Heiner Kielholz ... wie war das? Ich glaube auch erst in dieser Zeit, oder vielleicht bereits in Luzern. Er machte mal an einer Zeichenausstellung mit im Luzerner [Kunst]museum.

Ich glaube, wir lernten uns dort kennen, aber wir hatten nicht gross Kontakt. Das ergab sich erst später.

MS: Die Ateliergemeinschaft löste sich dann um 1974 auch auf.

MR: Genau. Meine Beziehung zum Kunsthaus Aarau kam eigentlich durch meine erste Ausstellung dort, das war 1979, mit Heiny Widmer.

MS: Was war das für eine Erfahrung? Das Kunsthaus Aarau hat ja etwas weniger die provokativen Ausstellungen gemacht.

MR: Ja, aber ganz tolle Arbeit. Die ganze Reihe von sogenannter Aussenseiterkunst, die Heiny Widmer machte, das war ganz gut.

MS: Haben Sie auch die Ausstellungen gesehen zu dieser Zeit?

MR: Ja, ja. Aber schon vor allem gegen Ende der 1970er Jahre, als ich das wirklich kennenlernte.

MS: Über die ganze Schweiz betrachtet – war die Vernetzung zwischen den Städten stark, oder hat sich das auf einzelne persönliche Kontakte und Freundschaften oder gemeinsame Ausstellungsbeteiligungen beschränkt?

MR: Ich habe im Nachhinein das Gefühl, dass es fast nur von den Personen abhing, ob eine Bereitschaft da war, irgendwie zusammenzuarbeiten. Mich dünkt schon, dass es davon abhängt. Und ob eine Disponibilität da ist. Manchmal habe ich das Gefühl, heute sind viele Leute, die in der Kunstvermittlung arbeiten, so beschäftigt mit Sachen, mit denen sie eigentlich nicht beschäftigt sein müssten *[lachen]*. So dass eigentlich ein Museumsleiter kaum noch dazu kommt, selber Ausstellungen zu machen.

MS: Oder dass Kuratoren kaum noch dazu kommen, Atelierbesuche zu machen.

MR: Ja, genau. Oder das negative Extrem: dass thematische Ausstellungen am Compi zusammengeschustert werden *[lachen]*

MS: Und bloss das Thema illustrieren *[lacht]*. Im Prinzip waren die 1970er Jahre, oder schon die 60er, der Anfang dieser thematischen Ausstellungen, wo sich auch die starke Kuratorenrolle zu entwickeln begann.

MR: Ja, genau. Ich habe das Gefühl, dass Harry Szeemann da eine wichtige Vorreiterrolle eingenommen hat. Als freier Kurator hat er mit seinem Talent seine Ausstellungen gemacht, wie ein Künstler sein Bild malt. Und das hat dann viele Leute dazu ermutigt – vielleicht mit weniger Glück und weniger Talent – dies auch zu machen. Diese Emanzipation der Kuratoren, das ist etwas, was damals einsetzte. Ich glaube, vor Ende der 60er Jahre wüsste ich keine Beispiele, die darunter fallen.

MS: Oder im klassischeren Sinne mit Landschaften oder so.

MR: Natürlich, ja genau so. Kunsthistorisch fundierte Ausstellungen, das gab es sicher.

MS: Diese Entwicklung kommt vielleicht auch von der stärkeren Betonung des Inhalts. Durch die Konzeptkunst sind die Themen schlussendlich ins Zentrum gerückt.

MR: Genau, mir geht auch durch den Kopf, es könnte so sein, dass die Kuratoren [jetzt] auch diese Bewegung mitmachen oder nachvollziehen, wie dies damals die Künstler auch machten mit der Konzeptkunst. Dass sie ihre Ausstellungen auch als eine Art Konzeptkunst machen, und dass es eigentlich nicht mehr eine Arbeit von Kuratoren ist, sondern eine Arbeit von Künstlern – und das kann gut sein oder ganz schlecht heraus kommen. Ich glaube, den grösseren Teil möchte ich mir lieber nicht anschauen. *[lacht]*

MS: Zu jener Zeit kannten die Kuratoren Ihre Arbeit sehr gut, sie wussten, wie jemand denkt und was er am machen ist. Das ist natürlich etwas anders, als wenn jemand ein Thema entwickelt und dann denkt: „Ah, da hat auch noch einer etwas gemacht, was man dazusetzen kann“.

MR: Ja, das ist dann eher frustrierend so. Ich war auch schon mal an dem Punkt, an dem ich mir sagte: „Nie mehr eine thematische Ausstellung!“ *[lachen]*

MS: Das kann ich verstehen ... Wenn wir die ganze Dynamik, die damals entstanden ist, nochmal etwas allgemeiner betrachten – was hat da alles mitgespielt? War das vor allem von Personenkonstellationen abhängig? ... Waren es die wirtschaftlichen Umstände? Oder war es ein Punkt in der Kunstgeschichte? Es wird manchmal von einer letzten Avantgarde gesprochen, bevor sich alles dann extrem ausweitete. Wie erklären Sie sich diese Zeit?

MR: Die Punkte, die Sie jetzt aufgezählt haben, das waren sicher wichtige Faktoren. Eben dieser Punkt in der Kunstgeschichte, wo es die Öffnungen in alle möglichen Richtungen brauchte und die wirtschaftlichen Faktoren waren eigentlich auch sehr günstig. Ich spreche jetzt von den 1960ern, den 1970ern eigentlich auch noch. Einerseits waren die Lebenshaltungskosten günstig, man konnte billig leben. Man konnte billig produzieren, mit billigsten Materialien hat man gearbeitet, und andererseits war es noch nicht so, dass der Kunsthandel die Blüten treibt, wie er es heute macht ... Das dritte, die Personen, war auf jeden Fall wichtig. Es war sehr viel auf Sympathien aufgebaut, auch auf Antipathien, das war wirklich stark. Vielleicht waren es weniger Zweckbündnisse oder so, wahrscheinlich mehr Freundschaften, auf denen es aufgebaut war.

MS: Freundschaft – und damit auch ein total leidenschaftliches Engagement.

MR: Ja, irgendwie schon. Es ist ja komisch, dass die Künstler in der Ecke, in der sie damals waren – scheinbar ausserhalb der Gesellschaft *[lacht]* –, sich die nie benachteiligt fühlten. Im Gegenteil, wir hatten immer das Gefühl, privilegiert zu sein oder so *[lacht]*. Das ist merkwürdig. Oder [zumindest] wenn man materiell irgendwie gut durchkam.

MS: Hatte man das Gefühl, man sei einen Schritt voraus?

MR: Vielleicht nicht einmal das, man war einfach gottgefroh, dass man nicht in dieser Mühle ist ... Ich weiss nicht, wie das heute ist, ich habe das Gefühl, viele Künstler sind auch irgendwie einfach [da drin] ...

MS: Die Gefahr besteht schon ... [*lachen*] ... Wir richten ja [in unserem Projekt] den Fokus auf die Schweiz, speziell auf Luzern, Aarau, Genf. Man hat den Eindruck, dass es damals eine starke Beton des Lokalen oder des Schweizerischen gab, es fanden immer wieder Ausstellungen statt nach dem Schema *28 Schweizer Künstler* oder *10 Aarauer* – haben Sie das Gefühl, dass das ein Ausdruck eines Selbstverständnisses war, eines gewissen Lokalstolzes oder war es bloss die einfachste Art der Titelgebung? Wie nahmen Sie dies damals wahr – gab es eine Art Identifikation mit dem Lokalen?

MR: Ich kann das nicht so sagen, eigentlich [*lacht*]. Es gab komische Geschichten, klar, man hat [in Bern] immer über die Zürcher gewettert [*lachen*] und die Basler über die Zürcher und die Zürcher über die Basler und die Berner. Eigentlich war es immer durchlässig. In Bern sind in den 1960er Jahren viele Zürcher immer wieder aufgetaucht. Urs Lüthi lernte ich hier kennen, ich glaube bei seiner ersten Ausstellung, die er hier in Bern machte, in einer kleinen Galerie – wohl 1964, er war kaum zwanzig [*lacht*]. Und Szeemann hat auch eine Ausstellung organisiert – das kam mir vorhin in den Sinn, als Sie dies erwähnten – *25 Berner Künstler*, die in Biel in der Städtischen Galerie war. Das war einfach die lokale Szene, für die sich Szeemann sehr wohl interessierte, aber ich habe das Gefühl, lokalpatriotisch war es nicht. Nein, es war vielleicht eine Bestandesaufnahme.

MS: Haben Sie das Gefühl, dass sich die lokalen Szenen unterschieden? Haben Sie die Luzerner als eine Szene wahrgenommen, die Gemeinsamkeiten hatte, oder eher nicht? Vielleicht auch im Unterschied zu Bern.

MR: ... Das kann ich nicht eigentlich sagen. Ich habe Luzern als eine unheimlich reiche Beizenszene in Erinnerung, es war wirklich toll dort in der Altstadt. Ich ging wirklich gern dorthin. Man konnte sagen: „In welche Beiz gehen wir?“ und wenn man mit jemand Einheimischem [unterwegs] war, war man sofort bei den Leuten. Das war toll. Und hier war es wahrscheinlich ähnlich für jemanden, der von aussen kam. Obschon man immer sagt, Bern sei so verschlossen oder so. Ich hatte eigentlich nicht diesen Eindruck. Ich glaube, den ausländischen Künstlern, die jeweils hierher kamen, gefiel es. Wenn ich mir das so überlege, war auch Basel prima.

MS: Insofern gab es keine grossen Unterschiede?

MR: Nein ... Ich ging wohl noch viel mehr in die Beizen als heute, es war auch etwas billiger. [*lacht*]

MS: Man zahlt sich heute dumm und dämlich, wenn man nur schon einen Kaffee trinken geht.

MR: Das ist verrückt, ja.

MS: Ich habe jetzt auch den Eindruck gehabt, dass diese Beizen wichtig waren als Orte, wo man sich traf.

MR: Ja ... Und da kommt man eben schnell ins Gebiet der Politik – wie wird die ganze Immobilienpolitik betrieben?

MS: Im Prinzip war man in den Beizen doch relativ mittendrin, in einer Art Halböffentlichkeit.

MR: Klar, man ging nicht in jede Beiz, aber es gab diejenigen, die wirklich Treffpunkte waren. Nur noch in Italien, da gibt es das noch in den kleineren Städten, das grosse Café, in das alle gehen. Das ist das, was heute sehr fehlt.