

Junge Künstler/Innen begegnen Altmeistern der
«Innerschweizer Innerlichkeit» und ihren Zeitgenossen –
40 Jahre danach.



TANDEM



TANDEM

ISBN 978-3-905969-10-8

Ein Projekt des Schweizer Kunstvereins
und der Hochschule Luzern – Design & Kunst
Verlag Martin Wallimann

Das Experiment TANDEM – 40 Jahre später...

Esther Maria Jungo

5

Eine Zeitreise

Gabriela Christen

9

Innerschweiz? Zentralschweiz?

Lebendige Schweiz!

Peter Studer

12

Innerlichkeit im erweiterten Sinn

Betrachtungen eines Innerschweizer Topos

im Licht der Gegenwart

Silvia Henke

19

«Wie war's?»

Jean-Christophe Ammann

26

Kunst beginnt in der Seele

Theo Kneubühler

34

**Haus für Kunst Uri,
Aldorf**

Die Magie der Kunst

Barbara Zürcher

Kunst und Innerlichkeit:

Eine Anmerkung zu Aldo Walker

Bruno Steiger

49

Auf dem TANDEM

Aldo Walker – Anna Graber Reinhold

Aldo Walker – Carina Johnner

Aldo Walker – Vera Kluser

Aldo Walker – Jean-Raphaël Ruff

Aldo Walker – Anna-Lisa Schneeberger

Aldo Walker – Anaïs Strübin

und Martina Lussi

Aldo Walker – Sarah Wirth

**Museum Bruder Klaus
Sachseln**

63

Auch ein Kunsthaus

Urs Sibler

Schweizer Kunst der

Siebzigerjahre

Rückschau Niklaus von Flüe 1981

Urs Sibler

Mit dem TANDEM

Jürgen Brodwolf – Eveline Blum

Hugo Schumacher – Nicole Buchmann

Paul Stöckli – Julie Furrer

Stephan Wittmer – Ramon Hungerbühler

Anton Egloff – Jonathan Ruf

Ilse Weber – Franziska Schnell

**Nidwaldner Museum,
Stans**

79

Nidwalden: seine bildenden

Künstler/innen und seine Museen

Isabelle Roth

Der kritische Aussenseiter – Hans Rudolf

Ambauen und die Innerlichkeit

Isabelle Roth

Das TANDEM

Hans Rudolf Ambauen – Katrin Keller

**Sankturbanhof
Sursee**

87

Bettina Staub

Zeichnungs-Raum

Isabel Fluri

Im TANDEM

Charles Wyrsch – Prisca Wüst

und Sarah Bühler

Hans Eigenheer – Chris Aschwanden

Theo Kneubühler – Eliane Hürlimann

Hans Eigenheer – Monica Valdivia

Hans Schärer – Rahel Fuchs

Franz Grossert y Cañameras –

Corina Schaltegger

Hans Schärer – Anna Lisa Schneeberger

Irma Ineichen – Anja Seiler

**Hochschule Luzern –
Design & Kunst**

107

Rambert Bellmann

Zurück nach vorn / Präsentation,

Dokumentation & Vermittlung

a&a – ein Kunstkiosk zu einer Vermittlung
besonderer Art

Kaffeefahrt

Impressum

114

Das «Relief der Urschweiz» von Franz Ludwig Pfyffer, in der Gesamtansicht von oben, Foto um 1970.



Das Experiment TANDEM – 40 Jahre später...

Esther Maria Jungo

Das Projekt TANDEM 2011, gemeinsam konzipiert vom Schweizer Kunstverein, der Hochschule Luzern – Design & Kunst und vier Kunsthäusern, hat sich viel vorgenommen. Es lässt den legendären Innerschweizer Kulturraum der 70er Jahre mit seinen Mythen wiedererstehen. Junge Künstlerinnen und Künstler der Gegenwart setzen sich neu mit dieser relativ kurzen, doch intensiven Zeitspanne und den Werken, die damals entstanden sind, auseinander. Was hat noch heute Bestand und wie sieht deren Aktualität aus?

Ende der 60er Jahre entwickelte sich in der Zentralschweiz, angeregt durch den neuen Direktor **Jean-Christophe Ammann** am Kunstmuseum Luzern, eine Basis für neue «Empfindungs-, Verhaltens- und Denkweisen»¹. So sah es damals der Kunsttheoretiker und Schriftsteller **Theo Kneubühler**. Im Luzerner Kunstgeschehen, bisher von der nachimpressionistisch gepflegten «Ecole de Paris», von den phantastischen Bilderwelten des Dada und Surrealismus oder von den Nachwehen des Bauhaus geprägt, entwickelte sich Aufbruchstimmung. Subjektivität triumphierte. Eine aufstrebende junge Künstlergeneration bediente sich neuer Themen und Ausdrucksweisen. Der junge charismatische Kunsthistoriker **Ammann** liess sich von den Weltentwürfen und Phantasiegebilden der Innerschweizer in den Bann ziehen. **Ammann** mit seinem moderaten Budget des Luzerner Kunstmuseums wollte weder Altmeister der Tradition noch Klassiker der Moderne präsentieren². Er öffnete einer jungen suchenden Generation die Bühne; und er ermutigte sie zu individueller Eigensinnigkeit und erkannte in ihrem Wirken die vielzitierte «Verinnerlichung», wie er sie in den Mythen der Innerschweizer Berge zu finden glaubte – als Leser der von C.G. Jung und Sigmund Freud inspirierten Prosa des Urner Arztes **Karl Renner** *Goldener Ring über Uri*³. Diese «Verinnerlichung» in verschiedensten Ausdrucksweisen machte **Ammann** bei etwas mehr als dreissig Künstlern im Innerschweizer Kulturraum ausfindig. Nicht wenige unterschieden sich voneinander, hatten aber auch einiges gemeinsam. In der Enge des kleinen regionalen Raums wollten sie Distanz zum herkömmlichen akademischen oder klassischen Kunstbetrieb markieren und subjektive Herangehensweisen zelebrieren.⁴

40 Jahre danach befragt das Kuratorenteam von TANDEM nicht nur die damaligen Zeitgenossen – **Jean-Christophe Ammann**, **Theo Kneubühler** –, sondern auch unsere Zeitgenossen (Professor/innen, Kulturwissenschaftler/innen, Kurator/innen, aber auch junge Studierende der Hochschule Luzern – Design & Kunst) nach ihrem

1 Theo Kneubühler. Der Südosten von Luzern um 1970, in: *Landpartie*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern, Luzern, 1998, S. 108.

2 Die Ausnahmen bestätigen nach der Lektüre von Jean-Christophe Ammanns Beitrag «Wie war's?», S. 26ff, die Regel.

3 Eduard Renner. *Goldener Ring über Uri*. Nachwort von Prof. Jakob Wyrsch, 3. Auflage, Atlantis-Verlag Zürich, 1976.

4 Näheres über die diversen Ausstellungen Jean-Christophe Ammanns in Luzern ist in den Beiträgen von Gabriela Christen und Rambert Bellmann zu finden, S. 9ff. und S. 107ff.

Blickwinkel in eine Zeit, wo die internationale Szene nicht zwangsläufig einer internationalen Formensprache zu entsprechen hat(te). Globalisierung, ein selbstverständliches Wort,⁵ zuweilen auf erschreckende Weise eine selbstverständliche Vision, die in unseren Tagen in aller Munde ist und als solche allzu oft angenommen wird, soll unsere Erde in Kultur und Wirtschaft prägen. Der scheinbare unerschütterliche Mainstream-Glaube hat seit einigen Jahrzehnten zusehends empfindliche Risse bekommen. Die Infragestellung des Spätkapitalismus – der «geglätteten Welt jenseits historischer und räumlicher Grenzen»⁶, zeichnet ebenso das Kulturschaffen aus, was noch lange nicht Regression und konservativen Geist, rückwärtsgewandter Regionalismus und klischierte Volkskultur bedeuten muss.⁷

Wie kann eine inhaltliche und künstlerische Auseinandersetzung einer gegenwärtigen, schnelllebigen Kultur mit einer Zeitepoche, die seit fast einem halben Jahrhundert vorbei ist, heute von Bedeutung sein? Weil die damalige Formensprache noch immer aktuell, zeitgemäss, und somit zeitgenössisch ist. Sie erscheint als Teil einer «permanenten Gegenwart»⁸, einer anderen, doch heutigen (im Sinne von zeitgenössisch erlebten) Raum-Zeit-Wahrnehmung (Philip Ursprung). Es gilt Werke zu finden, die diese Veränderungen, die uns heute alle betreffen – in einer Zeit, wo die Zusammenhänge schwer fassbar sind – spürbar zum Ausdruck bringen. Zu den Werken mit zeitgenössischem Geist fügt sich, im Unterschied zu früheren Phasen der Kunst, eine entscheidende Rolle des Publikums hinzu: die Kunstszene, bestehend aus einer wachsenden Gemeinschaft von Kunstschaffenden, Händlern, Sammlern, Kritikern und Kuratoren⁹, als dynamischer Teil der zeitgenössischen Kunst. Das Publikum wird Teil des Werks – die Betrachter werden zu Mitwirkenden und die Kunst zusehends Teil des alltäglichen (Er-)Lebens. Diese zunehmende Bedeutung und Macht der Kunstszene wird im TANDEM-Projekt nicht nur symptomatisch im Werk des Aussenseiters Hans Rudolf Ambauen dargelegt, sondern findet sich ebenso in selbstverständlicher Weise bei einer Vielzahl der jungen Kunstschaffenden/Studierenden der Hochschule Luzern, die eine/n Altmeister/in zur Auseinandersetzung in dieser Gegenwart gewählt haben: in welcher Weise erfahre ich mein Alter Ego, meinen Wahlverwandten? Suchen diese ganz andere Perspektiven und Betrachtungsweisen dieser Welt, oder öffnen sie mir die Möglichkeit, im Tandem ein weiteres Plateau in der Kunstwelt zu erreichen? Nicht zuletzt sprechen die performativen Vermittlungsprojekte – *Kaffeefahrt*, ein

5 In seiner lesenswerten Sicht der Kunst von 1960 bis heute legt Philip Ursprung dar, dass der Begriff «Globalisierung» erst seit Ende der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts besteht, in: *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute*. C.H. Beck Verlag München, 2010, S. 8.

6 Philip Ursprung, *Globalisierung*, in: op.cit., S. 9.

7 Siehe ebenso die Publikation zum interdisziplinären Symposium, das vom Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) der ETH, dem Lehrstuhl für Politische Philosophie des Philosophischen Seminars der Universität Zürich und vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) organisiert worden war: *Expansion der Moderne. Wirtschaftswunder – Kalter Krieg – Avantgarde – Populärkultur*. (Hrsg.) Jürg Albrecht, Georg Kohler, Bruno Maurer. Zürich: SIK-ISEA/gta Verlag, ETH, 2010.

8 Philip Ursprung, op.cit., S. 10.

9 Schon Harald Szeemanns und Jean-Christophe Ammanns kuratorisches Wirken weist auf die in der Folgezeit zunehmend gewichtige Rolle des Kurators und /oder der «curatorial practice».

an ausgewählten Tagen gecharterter Bus, der zu den 5 Kunsthäusern/-räumen führt, und a&a's *Kunstkiosk* – zu einem interessierten und /oder zufälligen Publikum. Dieses soll weniger in Form von Erklärungen redlich eingeführt oder gebildet werden, sondern in der reizvollen Gemeinschaft im Rahmen eines Events in die Welt der Kunst und die Möglichkeit einer anderen Alltagsbewältigung eintauchen. Der Kontakt zum eigenen Leben, zur «langen Gegenwart»¹⁰ steht somit im Vordergrund, um die Generationen unverhofft zueinander zu bringen und Kunst & Leben stets neu zu mischen.

Das Projekt TANDEM stellt sich schliesslich der Diskussion, inwieweit diese 40 Jahre von dazumal bis heute gänzlich der Vergangenheit angehören oder ob sie die Gegenwart heute noch aktiv mittragen. TANDEM möchte den Zeitgeist der 1970er Jahre in unsere Gegenwart stellen und wagt das Experiment, durch den Zeitgeist der heutigen Jugend die Gegenwart weiter zu zeichnen.

Die Publikation TANDEM darf als Reiseführer in eine vergangene Zeit und einen verwinkelten, ehemals traditionell geprägten Kulturraum verstanden werden. Wir hoffen dabei das Aktuelle, Erstaunliche, ja Gegenwärtige neu erfahrbar zu machen. Als Referenz auf die vorbildlichen Publikationen der späten 60er und nachfolgenden 70er Jahre – *When attitudes become form: works – concepts – processes – situations – information* (Kunsthalle Bern, 1969), *Mentalität: Zeichnung* (Kunstmuseum Luzern, 1976), *Kunst: 28 Schweizer* (Luzern, 1972), *Innerschweizer Rapport*, (Helmhaus Zürich, 1974), aber auch als Haltung im Gegenwärtigen, versteht sich die Publikation als Reise durch die Zentralschweiz – von Sursee bis nach Altdorf.¹¹ Diese Reise, die nicht nur eine Reise durch die Gegenwart, sondern ebenso als Reise in die Vergangenheit zu verstehen ist, wird in ihrem theoretischen Teil von ausgesuchten Bildern Franz Ludwig Pfyffers (1716–1802) unterteilt. Franz Ludwig Pfyffer, Spross einer adeligen Luzerner Familie, hat als Schweizer Topograph den Weg zur modernen Kartographie geebnet. In französischen Diensten lernte er den Nutzen der Ingenieurs- und Vermessungskünste kennen, die er nach seiner Rückkehr nach Luzern in kreativ-forschender Weise anwandte. Auf seinen Wanderungen um den Vierwaldstättersee fertigte Pfyffer nicht nur zahlreiche Skizzen und Pläne der topographischen Gegebenheiten an, ebenso gestaltete er als erster Gebirgsreliefs der voralpinen und alpinen Region.¹²

Jede der 5 beteiligten Institutionen widmet sich im TANDEM-Projekt einem anderen Themenkomplex respektive anderen Kunstschaffenden.

Der Sankturbanhof in Sursee wählt das Medium Zeichnung mit Hans Eigenheer (*1937), Franz Grossert y Cañameras (1936–2009), Hans Schärer (1927–1997), Charles

10 «Longue durée», wie dies von der neueren französischen Geschichtswissenschaft bezeichnet wird, in: Philip Ursprung, op.cit., S. 11.

11 Diese Reise wird im Artikel von Peter Studer S. 12ff. gewürdigt.

12 Andreas Bürgi. *Relief der Urschweiz. Entstehung und Bedeutung des Landschaftsmodells von Franz Ludwig Pfyffer*. NZZ Libro, Zürich, 2007.

Theo Kneubühler in seinem Buch *Kunst: 28 Schweizer* zugleich persönlich und programmatisch gefasst wurde. Ins Zentrum rückte Kneubühler den «Individual-Anarchismus», die Provinz, das Private, die Intensität und kehrte damit die von Nizon gestellte Diagnose um: abseits der grossen Zentren und des kommerziellen Kunstbetriebs geschehe das Neue und Interessante. Dieses kam, notabene, fast ausschliesslich von männlichen Künstlern.² Harald Szeemanns (1933–2005) *documenta 5* schliesslich mit der berühmten Sektion der «Individuellen Mythologien», die Künstler wie Markus Raetz, Aldo Walker und Jean-Frédéric Schnyder zeigte, spitzte dieses Programm zu und trug es nun auch als Avantgarde aufs internationale Kunstparkett. War die Innerlichkeit damit nobilitiert? War sie nun vollends in den erweiterten Kunstbegriff integriert? Bevor darauf eine Antwort gegeben werden kann, muss festgehalten werden: Es gab und gibt eine Dichotomie, die den künstlerischen Diskurs in der Innerschweiz mehr geprägt hat als etwa in Zürich, Basel oder Genf: die Dichotomie von Enge, Innerlichkeit auf der einen Seite und Aufbruch, Erweiterung auf der andern. Während die Erweiterung mit dem Markt geht, scheint die Innerlichkeit schwierig zu platzieren – als Etikett und nach aussen gewendet schien sie gar korrumpiert. Vom heutigen Standpunkt aus betrachtet, scheint es mir deshalb nützlich, das Innerliche aus dem Dunstkreis des Gefühlten zu lösen und es als historische wie theoretische Kategorie zu beleuchten.

2. Innerlichkeit, das wäre?

Als ich vor zehn Jahren aus Basel nach Luzern kam, sagte man mir an der Kunsthochschule: es gibt sie, die «Innerschweizer Innerlichkeit». Andere meinten, dieser Mythos führe ins «katholische Ghetto» und sei für immer überwunden. Wenige nur bestritten, dass es diese spezifische Innerlichkeit je gab. Es gehört zur Faszination kultureller Differenzen, dass man sie immer nur ungefähr fassen, aber kaum beweisen kann. Eines stand für mich aber fest: anders als in Basel oder Zürich gelten in Luzern Bilder und stumme Gesten mehr als Worte. Man spricht bis heute nicht gerne hochdeutsch und pflegt ausgeprägtes rituelles Verhalten im sozialen Umgang. Und es gibt eine verstärkte Hingabe zum Sinnlich-Materiellen der Kunst, die sich auch im Modell der Werkstätten an der Schule niederschlägt; ein Modell, das sogar Zukunftweisend werden könnte.³

Im Diskurs über Kunst aber wurde der Topos der «Innerlichkeit» in der Zentralschweiz zu einem umstrittenen Mythos, auf den man sich nur bezieht, um sich kritisch davon zu distanzieren.⁴ Dass man die Bezeichnung «Innerschweiz» offi-

² Unter den 28 Schweizern findet sich nur eine Künstlerin, Ilse Weber. Theo Kneubühler, *KUNST: 28 Schweizer*, Edition Galerie Raeber Luzern, 1972.

³ Vgl. das Leitbild der Hochschule Luzern – Design & Kunst, das mit dem Schwerpunkt «postdigitale Materialforschung» in die Lücke geht, die der Verlust des Materiellen in der Gesellschaft schlägt.

⁴ Vgl. explizit Niklaus Oberholzer, der als Kulturjournalist 30 Jahre lang den Kunstdiskurs in der Zentralschweiz geprägt hat und der auch in seinem (dem Titel von Kneubühler folgenden) Buch *51 Bilder aus der Zentralschweiz* den Mythos vielfach zitiert, um ihn zu entkräften. Niklaus Oberholzer, *51 Bilder aus der Zentralschweiz 1972 – 2008*, Edizioni Periferia Luzern, 2010. Für die Literatur unternimmt Ähnliches Beat Mazenauer, der mit Gewinn die Literatur aus der Zentralschweiz als ein weites Feld mit hohen Gipfeln beschreibt, das überall Anschluss an die Welt habe. Vgl. Beat Mazenauer, *Kultur in der Zentralschweiz – Literatur des 20. Jahrhunderts*, in: *Kleine Leute und andere Erzählungen*, Luzern, 2010, Nachwort.

ziell aufgegeben hat für den vermeintlich fortschrittlicheren Begriff der «Zentralschweiz» ist auch Ausdruck dieser Not, sich gegen die mythische Enge des Ländlichen, des Privaten, des Katholischen zu verwahren. Nun ist es beim Mythos der «Innerschweizer Innerlichkeit» wie bei allen Mythen: sie sind nicht ganz wahr, aber auch nicht ganz falsch. Und vor allem: sie können selten ganz zerstört werden.⁵ Ob der Begriff in mythologischem Dunst verbleibt oder ein kritisches Potential entfaltet, hängt davon ab, wie er verwendet wird, das heisst auch: vor welchem theoretischen Hintergrund. Wenn man Innerlichkeit als eine mentale Kategorie des Privat-Existentiellen auffasst, steht sie natürlich im Verdacht des Rückständigen. Dieser Verdacht zielt gleich auf zwei Gefahren. Einmal ist es die Gefahr des Apolitischen, dann, noch schlimmer, die Gefahr, dass «innerliche» Kunst blosser Ausdruck von Künstlerpsyche und somit nicht autonom sei. Das wäre rückständig, denn man kann sagen: seit Cézanne und Duchamp wird der europäische Diskurs der modernen Kunst von zwei Haltungen geprägt: die Kunst ist entweder immer autonom, auch gegenüber ihrem Urheber, oder sie ist immer politisch, als kritische Reflexion und Distanzierung von der Gesellschaft. Der *Diskurs in der Enge* oder die Kunst aus dem Innerlichen scheinen es gegenüber diesen beiden Paradigmen schwer zu haben.

Natürlich könnte man nun sagen, mit Hinweis auf das vielfältige künstlerische Schaffen im Raum Zentralschweiz: die Opposition von politisch und privat, von autonom und gesellschaftsgebunden ist bei näherer Betrachtung wenig sinnvoll. Das Werk eines Max von Moos, der zugleich Künstler, Marxist und Katholik war, zeigt, dass die Linien und Figuren seiner Zeichnungen eine höchst autonome, auf sich selbst verweisende Handschrift entwerfen und zugleich Teil eines alten kulturellen Gedächtnisses sind – wie Roman Kurzmeyer in der 2011 erschienenen Schrift *Schlangelinien* knapp und klar aufzeigt.⁶ Und wenn Urs Lüthi 1970 im Kunstmuseum als «visueller Denkprozess» sich selbst ein privates Zimmer einrichtete, dann war dies einerseits formal präzise inszeniert (autonome Kunst) und machte andererseits eine politische Aussage zum Verhältnis von Künstler, Museum und Publikum. Sollte man also die Dichotomie von Innerlichkeit und erweitertem Kunstbegriff nicht besser aufgeben? Den Mythos der Innerlichkeit doch für immer begraben? Vielleicht gäbe es auch eine andere Möglichkeit, nämlich jene, den Topos der «Innerschweizer Innerlichkeit» im Lichte alter und neuer Kunsttheorien zu betrachten. Denn immerhin entwirft sie als Kategorie aus sich heraus einen Gegensatz, sogar einen systematischen Widerspruch, der auch für die Gegenwart interessant ist.

3. Innerlichkeit im erweiterten Sinn?

Poetisch und systematisch zugespitzt wurde der Widerspruch von Enge und Weite in der Kunst unter anderem in zwei Texten, die zufällig beide 1960 erschienen sind

⁵ Vgl. Roland Barthes, *Mythen des Alltags* (1954), Frankfurt/M., 1986, S. 15 und passim.

⁶ Vgl. Roman Kurzmeyer, *Schlangelinien. Serpentine Lines*. Max von Moos, André Thomkins, Aldo Walker, Max Ernst, Zürich/New York, 2011.

und die beide die Rolle des Künstlers, das heisst, das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft (das heute weiter diskutiert wird als Verhältnis von Ästhetik und Politik) problematisieren. Der eine Text ist der *Meridian*, die berühmte Büchnerpreis-Rede von Paul Celan, der andere stammt von Roland Barthes und widmet sich dem Verhältnis von «Schriftsteller und Schreiber». Obschon sie beide die Literatur betreffen, können sie ebenso für die Rolle der Kunst und jene des Künstlers geltend gemacht werden. Denn genau in der Zeit, als die Kunst daran war, ihren Begriff von sich und ihrem Tun endgültig zu erweitern, zeichnet Barthes das Bild eines historischen Paradigmenwechsels vom Schriftsteller zum Schreiber. Während der Schriftsteller sich einzig darum kümmert, wie er zu schreiben hat und sein Material einzig die Sprache ist, fragt der Schreiber, warum er schreibt und versteht die Welt als sein Material. Die beiden Typen, die Barthes entwirft, entsprechen ziemlich genau der Differenz von handwerksbezogenem Künstler (Cézanne) und gesellschaftsbezogenem Kunstschaffenden (Duchamp, Beuys). Während der Schriftsteller sich vom Priester ableitet, kein Engagement ausserhalb seines Schreibens kennt und seine Subjektivität von niemand abhängig macht, äussert sich der Schreibende zu Themen, engagiert sich, versteht Kunst als Kommunikation, produziert Metatexte, die sofort verstanden werden sollen; er mischt sich in die Institutionen ein – z.B. in die Politik, die aber nie etwas von Kunst verstanden hat.⁷ Barthes räumt ein, dass er einen Gegensatz beschreibe, den es in der Wirklichkeit selten rein gäbe. Man will etwas schreiben – und schreibt doch einfach. Man will durch die Kunst etwas mitteilen – und macht doch einfach Kunst. Trotzdem ist der Gegensatz erhellend für die Funktion des Künstlers heute: hätte sich diese Funktion seit Duchamp erweitert zu allem Möglichen, dann wäre sie heute restlos integriert in die Gesellschaft und würde sich dort auch auflösen. Deshalb muss, wenn vom erweiterten Kunstbegriff seit den 60er Jahren die Rede ist, eben auch Celans *Meridian* zitiert werden: «Die Kunst erweitern»? fragt er rhetorisch und antwortet: «Nein. Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.» Diese Freiheit wäre die Freiheit des Absurden, die Majestät des Absurden, dem er in seiner Rede huldigt und das alle politischen Reden und Intentionen in Büchners Texten durchquert und überschreitet.⁸

Bezogen auf den Diskurs der «Innerschweizer Innerlichkeit», liesse sich ableiten: Innerlichkeit, die den Schritt aus der Gesellschaft, durch die Gesellschaft in die Freiheit schafft und die aus dieser Freiheit auf sie zurückkommt, ist Innerlichkeit in erweitertem Sinn, der Angelpunkt und, im celanschen Sinn, auch «der Akut» der Kunst. Wir finden ihn zum Beispiel in den Puppenbildern von Irma Ineichen oder den Madonnenbildern von Hans Schärer: Frauen, die es nirgends geben kann ausser auf dem Papier. Wir finden ihn auch, wenn der Künstler Christoph Rütimann allein, in äusserster Bedrängnis und Kälte im Dezember 1994 hoch über dem Publikum am «Museum hängt», Selbstmörder und Märtyrer zugleich, als kulturpolitische Aussage präzise und zugleich unübersetzbar in einen Satz der

7 Roland Barthes, *Schreiber und Schriftsteller*, in: ders., *Literatur oder Geschichte*, Frankfurt/M. 1969, S. 51.

8 Paul Celan, *Der Meridian* (1960), in: *Büchner-Preis-Reden 1951–1971*, Stuttgart 1981, S. 90.

Politik. Was die Enge des Künstlers im Sinne Celans und durchaus auch Adorns als Potential beinhaltet, lässt sich deshalb nicht so einfach der Vergangenheit oder dem Mythischen zuschlagen. Der heimlich-absurde, jeder gesellschaftlichen Übersetzung widerstehende Akut der Kunst findet zum Beispiel auch im aktuellen Buch des Kritikers Niklaus Oberholzer seine Fortsetzung: überall dort, wo Oberholzer auf der Geheimnishaftigkeit von Kunst besteht⁹, reklamiert er letztlich diesen durch die Kunst verursachten Zwiespalt zwischen der Gesellschaft und ihren Institutionen und dem Kunstschaffenden. Wenn man die Kunstschaffenden heute so nennt, verlieren sie etwas von ihrer Bedeutung als Künstler oder Künstlerin im priesterlichen Sinn.

Es gäbe also mindestens drei gute Gründe, den Topos der «Innerschweizer Innerlichkeit» neu zu beleben: einen praktischen, einen ästhetischen und einen theoretisch-politischen.

Der praktische Aspekt von Innerlichkeit zielt auf die Subjektivität des künstlerischen Tuns; diese ist unverzichtbar in jeder Kunstausbildung, in jeder Kunstlaufbahn. Bezeichnerweise beziehen sich auch heute viele angehende Meisterkünstler und -künstlerinnen im Studium von «Art and public spheres» auf das, was Hannah Arendt (mit Blick auf Rilke) als Arbeit des Künstlers im engeren Sinn ausmass. Nämlich: dass er in seiner Arbeit, in «unbeschreiblichen Verwandlungen» aus individuellsten Erfahrungen einen gemeinsamen und öffentlichen Anschauungsraum mache¹⁰. Wenn Kunst im öffentlichen Raum mehr sein will als Dienstleistung, dann muss sie durch diese eigenste Enge der individuellen Erfahrung hindurch. Der spezifisch ästhetische Grund, den Diskurs der Innerlichkeit nicht aufzugeben, liegt darin, dass er auch ein Transportmittel für die Vergangenheit ist. Zu dieser gehören Traditionen, zum Beispiel auch ein lebendiges In- und Nebeneinander von Kunst und Religion in der Innerschweiz, das im Lichte heutiger post-postmoderner Verhältnisse einen neuen ästhetischen wie politischen Reiz hat¹¹. Ein Künstlerprojekt wie jenes von 1981 in Sachseln, zu welchem sich 30 Künstler und Künstlerinnen versammelt haben, um das Gedankengut von Niklaus von Flüe künstlerisch zu aktualisieren, war in dieser Hinsicht ein einmaliger Akt, in welchem Kunst, Mystik, religiöses Erbe und Politik aufeinander bezogen wurden.¹² Dass das Projekt im Jahr 2011 eine neue Würdigung im Bruder Klaus Museum in Sachseln findet, wo sich wiederum 30 namhafte Künstler und Künstlerinnen auf dieses Ereignis beziehen¹³, ältere von damals und jüngere, spricht für das

9 Dass das Thema eines Werks, sein Geheimnis selber sei, ist ein Schluss, der für Oberholzer immer wieder zur «Natur der Kunst» führt, a.a.O., S. 66.

10 Hannah Arendt, *Vita activa: Der Raum des Öffentlichen und der Bereich des Privaten*, München/Zürich 1981, S. 50.

11 Dies auszuleuchten und kritisch darzulegen, auch im Hinblick auf die Frage des Religiösen in der zeitgenössischen Kunst allgemein ist Gegenstand eines dreijährigen SNF-Forschungsprojektes an der Hochschule Luzern – Design & Kunst, www.holy.kunstforschung.luzern.ch.

12 Vgl. *Niklaus von Flüe 1981. Ausstellung mit 30 Schweizer Künstlern*, 5. Juli – 18. Oktober 1981, Sachseln sowie der spätere Katalog *Vom Turm zum Brunnen*, Luzern, 1987.

13 Vgl. www.museumbruderklaus.ch.

