

Hans Peter Hertig

Eine *andere*
Schweizer Kulturge-
schichte

65 prägende
Persönlichkeiten
im Dialog

rüffer & rub

Schweizer Kulturgesc

Hans Peter Hertig

Eine andere
Schweizer Kulturgeschichte
65 prägende
Persönlichkeiten
im Dialog

Der Verlag und der Autor bedanken sich
für die grosszügige Unterstützung bei

schweizer kulturstiftung
prohelvetia

SWISSLOS
Kultur Kanton Bern



Elisabeth Jenny-Stiftung

Der rüffer & rub Sachbuchverlag wird vom Bundesamt
für Kultur mit einem Strukturbeitrag für die Jahre
2021–2024 unterstützt.

Erste Auflage Frühjahr 2023

Alle Rechte vorbehalten

Copyright © 2023 by rüffer & rub Sachbuchverlag GmbH, Zürich
info@ruefferundrub.ch | www.ruefferundrub.ch

Schrift: Arnhem

Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm

Papier: Werkdruck holzfrei (FSC) bläulichweiss, 80 g/m², 1.5



ISBN 978-3-907351-15-4

Prolog 8

L'Histoire du soldat

— 1918..... 18

Grand Café Odeon

— 1946..... 86

When Attitudes Become Form

— 1969..... 162

Morgestraich

— 1996..... 242

Von Tauben, Kakteen, Klavieren und Neuronen

— 2021/2022..... 314

Epilog..... 398

Anhang

— Ausgewählte Werke von und über die Porträtierten 407

— Bild- und Textnachweise 423

1996

Morgestraich

*27./28. Februar 1996, Basler Fasnacht,
Einladung von George Gruntz anlässlich des
25-jährigen Jubiläums seiner Concert Jazz Band*

Ernst Beyeler (1921–2010)
Luc Bondy (1948–2015)
Anne Cuneo (1936–2015)
Dimitri (1935–2016)
Aurelio Galfetti (1936–2021)
Heinz Holliger (*1939)
Anna Huber (*1965)
Marthe Keller (*1945)
Giovanni Orelli (1928–2016)
Pipilotti Rist (*1962)
Erika Stucky (*1962)
Urs Widmer (1938–2014)

Am Anfang steht der Ort. Eine Gegend, die in den drei ersten Kapiteln nicht zum Zuge kommt, muss es sein, das Tessin beispielsweise, die Burg Castelgrande von Bellinzona etwa, Aufhänger für einen vertieften Blick auf die Tessiner Architektur, ihre wichtigsten Vertreter, Luigi Snozzi, Mario Botta und der für die Restaurierung ebendieser Castelgrande zeichnende Aurelio Galfetti. Oder im faszinierenden, von der Schweiz in der Peripherie belassenen La Chaux-de-Fonds, ein Ort, auf den wir in den bisherigen Kapiteln des Öfteren, aber jeweils nur am Rande gestossen sind. Die am höchsten gelegene Stadt Helvetiens, Geburtsort von Le Corbusier und Blaise Cendrars, mit ihrer eigenwilligen Stadtstruktur und faszinierenden Architektur, Zeuge einer Blütezeit schweizerischer Industriegeschichte, mit entsprechender Wirkung auf verschiedenste Kulturdimensionen, nicht zuletzt politische und, was wir in diesem Buch ja explizit ausklammern, sportliche. Als kleines Zuckerchen für sportbegeisterte Kulturinteressierte – das gibt es, doch, doch: Zwischen Mitte der 1950er- und 1960er-Jahre gewannen La Chaux-de-Fonds' Fussballer zweimal die Schweizermeisterschaft, von 1968 bis 1973 kam der Schweizer Eishockeymeister immer aus dem Neuenburger Jura. *Tempi passati*, sicher, aber ein Schaustück dafür, was sinkende Wirtschaftskraft

für eine Stadt bedeutet: Qualitätsverluste auf allen Ebenen, beim ruhmreichen Sportverein, dem Freizeitangebot, den Bildungseinrichtungen und der lokalen Kulturszene. Aber es gibt auch Hoffnungsschimmer. 2009 ist der Geburtsort von Cendrars und Le Corbusier zusammen mit Le Locle von der UNESCO für die gelungene Symbiose zwischen (Uhren-)Industrie und Urbanistik ausgezeichnet worden. Darauf will und kann La Chaux-de-Fonds aufbauen.

Im Dilemma zwischen dem Tessin und dem Neuenburger Jura habe ich meine vierte Staffel schliesslich zum Rheinknie, nach Basel, gebeten. Was in La Chaux-de-Fonds noch Raum nach oben besitzt, ist dort längst gewichtiger Teil des eigenen Selbstverständnisses. Basel mit seinen prächtigen Museen, grandioser Kunst im städtischen Aussenraum und grossartigen Theatern steht für die Schweizer Kulturstadt schlechthin. Der Gründe sind viele. Die Lage im Dreieck verschiedener europäischer Kulturen, eine lange Geschichte der Kunstförderung durch aufgeklärtes Bürgertum, eine kunstfreundliche Bevölkerung und ein ausgeprägtes, lokales und im Unterschied zu spektakulären Schenkungen andernorts leises, aber dauerhaftes Kultursponsoring gehören zu den wichtigsten. Basel ist ein Kunst(h)ort, und Berührungspunkte zu den in der vorliegende Schweizer Kulturgeschichte profilierten Personen sind denn auch besonders häufig. Von den zwölf 1996 nach Basel Eingeladenen ist ein Viertel in Basel aufgewachsen, Ernst Beyeler, Marthe Keller und Urs Widmer, blieb Heinz Holliger beruflich in der Stadt hängen und machte Pipilotti Rist hier erstmals auf sich aufmerksam. Wer durch Basel streift, wird laufend an Protagonisten aus früheren Staffeln erinnert. Jean Tinguely ist zwar Freiburger, aber ebenso Basler. Hier hat er ein Museum erhalten und hier schmückt «Carnaval», sein Fasnachtsbrunnen, den Platz vor dem städtischen Theater, einer Institution, in welcher Franz Schnyder, Meret Oppenheim und Friedrich Dürrenmatt zeitweise angestellt waren. Sicher steht mit Zürich eine andere Schweizer Stadt in Konkurrenz, aber zu einem Sonderheft des führenden Schweizer Kunstmagazins, wie es das «DU» 2010 der «Kunst-Stadt Basel» widmete, hat es die Limmatstadt bisher nicht geschafft. Und wenn dies alles noch nicht als Argument für Basel reichen sollte: Mit seiner

Wahl kann ich einem Aspekt der Schweizer Kultur gebührend Platz einräumen, der in den bisherigen Kapiteln im Schatten stand, dem künstlerisch wertvollen Brauchtum. Die Basler Fasnacht ist die in der Schweiz eindrucklichste Veranstaltung dieser Art; 2017 wurde sie von der UNESCO in die Liste des immateriellen Kulturerbes der Menschheit aufgenommen.

Es blieb die Frage nach einem geeigneten Organisator und Einladenden: Wer sollte wie Igor Strawinsky, Arnold Kübler und Harald Szeemann als Tätschmeister agieren? An der Basler Fasnacht gibt es Musik, eine spezifische und hoch entwickelte. 1967 hat der Basler Pianist, Komponist und Bandleader George Gruntz in seiner Heimatstadt ein legendäres Konzert organisiert, in welchem er führende Schweizer Schlagzeuger mit den besten Basler Tambouren und Pfeifern zusammenführte. «Drums and Folklore: From Sticksland with Love» ist ein Juwel der Schweizer Jazzgeschichte. Vor und nachher hat er sich in vielen Projekten als äusserst vielseitiger, an den verschiedensten Kunstformen interessierter Musiker erwiesen. Darüber hinaus gab es für Gruntz 1996 auch noch etwas zu feiern: 25 Jahre zuvor hat er sein Meisterstück, die George Gruntz Concert Jazz Band, lanciert. Kurz, er war für die Rolle prädestiniert. Hätte er sie auch übernommen? Im Gegensatz zu den Gastgebern der drei ersten Staffeln habe ich Gruntz ein paarmal persönlich getroffen und bin, wie wahrscheinlich alle, die ihn kannten, davon überzeugt.

Die Basler Fasnacht beginnt am Montag nach Aschermittwoch, Punkt 4 Uhr morgens, mit dem «Morgestraich». Der Start ist für vieles im Leben der Höhepunkt und so auch hier. Aber Höhepunkte haben ihre Tücken, und was sich nur schlecht mit dem Basler Morgestraich verträgt sind soziale Kontakte, Geplauder unter Freunden, tief sinnige Gespräche über Kunst und die Welt – die Beizen sind übervoll, ruhige Ecken für einen gemeinsamen Kaffee oder ein Glas Wein schlicht nicht zu finden. Gruntz' Programm trägt dem Rechnung, und es berücksichtigt neben der Besonderheit der Festlichkeiten auch jene seiner zum Fest geladenen Gäste. Es ist eine eher disziplinscheue, autonomiebewusste, finanziell nicht wirklich auf Rosen gebettete Künstlerschar. Seine Einladung ist



**Trommler und Piccolo-Pfeifer überqueren am Morgestraich
die Mittlere Brücke, im Hintergrund das Basler Münster**

generös, mithilfe von Sponsoren trägt er die Reise- und Übernachtungskosten, schliesst aber den offiziellen Teil des Treffens schon am Montagmittag und hält sich mit Ordnungsregeln so weit wie möglich zurück. Der soziale Teil, das private Treffen der zwölf, findet am Vorabend in einem Restaurant statt. Bei dieser Gelegenheit orientiert der Gastgeber über das Event Fasnacht, gibt (praktische) Tipps und organisiert zwei Treffen, den Abmarsch vom Hotel um halb vier und einen grossen Tisch in einer typischen Fasnachtsbeiz ein paar Stunden danach. Für die Zeit dazwischen vermag er drei Cliques, die Pfeiler des ganzen Treibens, dazu zu bewegen, jeweils einige der Eingeladenen unter ihre Fittiche zu nehmen. Eine grosse Leistung, sind doch derartige Mitläufer eigentlich tabu.

Ein Programm ist das eine, die sinnvolle Selektion der zwölf das andere. George Gruntz führte Vorgespräche mit Vertretern verschiedener Kunstgattungen. In Bern erinnerte sich Vorgänger Harald Szeemann an eine Frage von Paul Nizon nach wahrscheinlichen Entwicklungen in der bildenden Kunst der nächsten Jahre. Er tippete auf Videos. 15 Jahre später gibt eine junge Frau aus dem St. Galler Rheintal Szeemann recht. Pipilotti Rist macht erstmals von sich reden und wird zu einer der bedeutendsten Vertreter:innen der neuen Kunstform, Rist ist die einzige bildende Künstlerin des 1996-Treffens. Dafür ist mit Ernst Beyeler eine Persönlichkeit dabei, die bildende Kunst seit Jahrzehnten an die Frau und den Mann bringt und bald zum bekanntesten Schweizer Museumsleiter werden sollte. Sein Museum ist beim Gruntz-Treffen nach Plänen von Renzo Piano noch im Bau, aber schon im Frühjahr 1996 Stadtgespräch. Ins Gespräch gekommen ist seit ein paar Jahren 200 km südlich von Basel ein anderer Bildender, aber nicht von Bildern, Skulpturen und Videos, sondern Häusern und Burgen, vornehmlich im Tessin, der Architekt Aurelio Galfetti. Ihm ist mit der Gesamtrestaurierung der Höhenburg Castelgrande in Bellinzona zwischen 1982 bis 2000 ein Wurf gelungen; 1996 ist er noch an der Arbeit, aber man sieht schon die Früchte. Vielversprechend. Die grosse Grünfläche zwischen den beiden Burgteilen würde sich für Tanz, Musik, Film und Theater eignen. 1996 ist die Castelgrande

dafür noch nicht so weit – erste derartige Spektakel gibt es erst nach der Jahrhundertwende –, aber im geistigen Auge des kunstsensiblen potenziellen Besuchers bilden sich diese und was für Akteure dabei sein sollten bereits ab.

Mit der in Berlin lebenden Bernerin Anna Huber wird eine Lücke in den ersten drei Staffeln geschlossen, dem Tanz. Die höchste Auszeichnung im Schweizer Bühnenschaffen, den Hans-Reinhart-Ring, wird Huber zwar erst 2002 erhalten, aber mit einer ihrer ersten Soloproduktionen, «in zwischen räumen», einem Solotanz mit eigener Choreografie, ist ihr schon 1995 der internationale Durchbruch gelungen. Sie ist Ende des Jahrhunderts nicht mehr zu übersehen und zu umgehen. Schon etwas länger zu dieser Kategorie gehört der Oboist, Komponist und Dirigent Heinz Holliger, ein Künstler, der sein Geld mit Luft verdient, ein «Berufsatmer», wie er sich einmal bezeichnete. Seit Ende der 1950er-Jahre ist er ein fester Bestandteil des Basler Musiklebens, 1986 wird er Chefdirigent des Basler Kammerorchesters und damit Nachfolger eines musikalischen Leuchturms der Stadt, des Dirigenten und Mäzens Paul Sacher. Mit der Amerika-Schweizerin Erika Stucky ist eine weitere Musikerin dabei. George Gruntz hat sie entdeckt und gleich als Solo-Sängerin für seine Band verpflichtet. Er ist auf eine rare Perle gestossen, eine Alleskönnerin, die in dem, was sie auch immer anpackt, sei es als Sängerin in einer Jazz Big Band, in einem Jodelquartett oder im Duo mit einem der weltbesten Countertenöre, reüssiert.

In Basel wird Erika Stucky auf ihren einstiegen Lehrer an der Theaterschule im Tessin stossen, Jakob Müller – Dimitri, der Clown von Ascona. Wie Stucky mit einem breiten Repertoire und viel Sympathie für das Volkstum, ist er wie diese an einer Fasnacht gut aufgehoben. Beide sind sie zudem vornehmlich im Theater zu Hause, was uns zu Luc Bondy führt. 1996 hat der Theatermacher seine grössten Erfolge noch vor sich. Er wird fast zwanzig Jahre lang in verschiedenen Funktionen die Wiener Festwochen prägen und danach das wichtigste französischsprachige Theater der Welt leiten, ein Haus, von dem wir in diesem Buch schon einiges gehört haben, das Odéon in Paris. Vom Theater zum Film. Fünf Schweizerinnen haben im 20. Jahrhundert Filmkarrieren über die Grenzen hinaus

gemacht: Maria Schell, Lilo Pulver, Anne-Marie Blanc, Ursula Andress und Marthe Keller, nur die beiden letzten aber schafften richtige, Hollywood einbeziehende Weltkarrieren und nur Marthe Keller auf qualitativ höchstem Niveau.

Mit einem Bein im Film steht eine andere faszinierende Schweizer Künstlerin des ausgehenden 20. Jahrhunderts, Anne Cuneo, wenn auch nicht als Schauspielerin, sondern als Frau hinter der Kamera. Aber damit ist die Vielsprachige und Multikulturelle noch lange nicht geortet, Cuneo ist auch Journalistin und Schriftstellerin. Und in guter Gesellschaft: Zwei männliche Kollegen aus den beiden anderen Landesteilen belegen die beiden letzten Plätze der Auswahl 1996. Mit Giovanni Orelli, der bedeutendste Vertreter der italienischsprachigen Schweiz, Lyriker und Schriftsteller und, in beiden Sparten allem voran, Poet. Und ein Basler, der wie kein anderer aus einer riesigen und enorm schwierigen Auswahl in den Kontext «Basler Fasnacht» passt, Urs Widmer, auch er Poet, Schalk und, wie Pirmin Meier im «Schweizer Monat» mit Anspielung an seine intellektuellen Qualitäten und akademischen Würden einmal übertitelte, ein «Doktor der Sehnsucht».

Zwölf Eingeladene wie immer und einige Absagen wie immer. Wie in Bern, deren zwei. Weil keine Frühaufsteher? Vielleicht auch, von der Tatsache, dass sie schon um 4 Uhr früh gefordert wären, haben Marthe Keller und Luc Bondy durchaus Kenntnis. Aber ihr Abseits hat (auch) ehrenwerte Gründe. Luc Bondy weilt in diesen Tagen in Wien, wo er mit Vertretern der Stadt eine mögliche Leitung der Wiener Festwochen diskutiert. Marthe Keller ist in Lissabon gefragt. Sie hat im Vorjahr u.a. mit Marcello Mastroianni und Daniel Auteuil einen Film mit starkem Portugalbezug gedreht, «Sosiene Pereira», und ist zur portugiesischen Premiere eingeladen.

Am Sonntag, den 27. Februar, kann George Gruntz somit im Hotel Teufelhof in Basel um 19 Uhr zehn Personen zum Essen empfangen. Wie verlief der Abend? Nun, ihr üblicher Berichterstatter war gar nicht dabei, Gastgeber Gruntz hatte ihn gebeten, sich andernorts zu verköstigen, die Gäste würden sich ohne Beobachtung freier austauschen können. Dafür gibt es ein Zückerchen. Er darf wie die anderen in ebendiesem Hotel übernachten. Privileg und Genuss.

Das Hotel ist Ende der 1980er-Jahre als Kultur- und Gasthaus mit Restaurant und kleinem Theater eröffnet worden. Gruntz hat schon im Herbst 1994 alle neun Zimmer für die Nacht zum Morgestraich 1996 vorausgebucht. Er wollte Musiker seiner Concert Jazz Band darin beherbergen und mit diesen das Jubiläum der Gründung seiner Big Band feiern, der Anlass fand schliesslich im Sommer statt, und die Zimmer wurden frei für ein Kapitel Schweizer Kulturgeschichte. Und was für Zimmer, jedes der neun von einem Künstler individuell ausgestattet. Bevor das Abenteuer am 28. Februar 1996 morgens 4:00 Uhr beginnt, in einem «Scheinwerfer» mehr zum Ort des Geschehens, der Basler Fasnacht.

Seit 2012 führt die Schweiz eine Liste ihrer «lebendigen Traditionen», wie das Bundesamt für Kultur das nicht materielle Schweizer Kulturerbe nennt. Die 2017 aktualisierte Liste enthält 199 derartige Formen, vom «Aareschwimmen in Bern» über die «Cultura dei grotti nella Svizzera italiana» bis zu «Raclette comme pratique sociale». Natürlich ist sie umstritten und (ungerechtfertigte) Zielscheibe für Hohn, Spott und Neid. Im Büchlein «Savoir Suisse, Politique de la tradition. Le patrimoine culturel immatériel» benennen Kulturanthropologen die Schwierigkeiten, eine solche zu erstellen. Was ist materiell und was nicht? Wo verlaufen die Grenzen zwischen prägendem kulturellen Erbe, blossem Brauchtum und Folklore? Da hilft auch die Konvention der UNESCO nicht weiter: «[Immaterielle Kulturgüter] sind Praktiken, Darbietungen, Ausdrucksweisen, Kenntnisse und Fähigkeiten sowie die damit verbundenen Instrumente, Objekte, Artefakte und Kulturräume, die Gemeinschaften, Gruppen und gegebenenfalls Individuen als Bestandteil ihres Kulturerbes ansehen ...» Schön und gut, aber fallen auch solche Bräuche darunter, die es nur deshalb noch gibt, weil sie touristisch auswertbar sind? Was ist von den Tassenlippen der Mursi-Frauen im Omo-Tal in Äthiopien zu halten, die die schmerzhafteste Tortur über sich ergehen lassen, wenn eine ausländische Touristengruppe im Anmarsch ist? Weit von der Basler Fasnacht entfernt? Ja und nein. Nichts von Tassenlippen in Basel. Aber in den Tagen, in welchen ich dies schreibe, macht die Mitteilung die Runde, dass Basel an

der Fasnacht 2022 auf die grossen Festumzüge (Cortèges) am Montag- und Mittwochnachmittag verzichten werde. Der nicht minder personendichte Morgestraich soll jedoch stattfinden, Coronafälle auf Höchststand hin oder her. Schlägt das Virus nur bei Tageslicht zu? Entscheidend war wohl der Umstand, dass eine vollständige Absage Basler Hotels Tausende von Übernachtungen kosten würde. Brauchtum und Folklore sind öfters auch ein Geschäft, und so wollen wir denn der Basler Fasnacht in diesem «Scheinwerfer» zwar mit viel Sympathie, aber auch mit kritischem Blick begegnen.

Wer profitiert von der Fasnacht, wer hält sie hoch? Und seit wann gibt es sie überhaupt in der gegenwärtigen Form? Wir sind bei der Geschichte, und wie bei allen Geschichtsbildern scheiden sich die Geister. Einig ist man sich weitgehend darüber, dass Frühformen wie das Verkleiden, Maskentragen im Wesentlichen vorchristlichem, vor allem keltischem Ahnenkult entspringen. Die Ahnen kehren von Zeit zu Zeit auf die Erde zurück, um maskiert herumtobend Ordnung zu schaffen. Das Frühchristentum macht mit dem Brauch, wie es mit allem Heidnischen verfuhr, es gibt ihm einen neuen Inhalt und integriert ihn in den christlichen Kalender. Aus dem Heer von Verstorbenen in bedrohenden Umzügen werden Festlichkeiten, die den Wechsel vom kalten Winter in den milden Frühling preisen. Das Konzil von Nicäa legte im Jahr 325 Ostern auf den jeweiligen ersten Sonntag nach dem Frühlingsvollmond fest; damit stehen die jährlichen Daten für die Fastenzeit und mit diesen jene der Fasnacht; sie endet am Aschermittwoch.

Zumindest in katholischen Gebieten. Das reformierte Basel foutiert sich um diese Vorgaben und schafft seinen eigenen Kalender; die Basler Fasnacht beginnt am jeweiligen Montag nach Aschermittwoch. Eigenständig auch, wie die Stadt dem Verlangen der Reformatoren, den heidnisch-katholischen Brauch gänzlich abzuschaffen, trotzte und die Fasnacht munter weiterführte. Wenn auch mit Hochs und Tiefs; Ende des 18. Jahrhunderts bestehen nur noch rudimentäre Formen. Diese in die Neuzeit gerettet hat die Romantik: Im tradierten Volksgeist erblickt sie Schönes und Erhabenes und stellt diese dem Vulgären und Pöbelhaften entgegen. 1806 verbieten die Stadtoberen in Allianz mit dem Klerus ein letztes Mal

offiziell alles «Fasnächtliche». Ein Jahr später organisieren gut betuchte Basler Bürger trotzig einen prächtigen «Carnevalszug». Der Widerstand bricht endgültig. Schon hundert Jahre zuvor ist ein unter Androhung der Todesstrafe ausgesprochenes Vermummungs- und Umzugsverbot einfach ignoriert worden. Den Baslern ist ihre Fasnacht ganz offensichtlich nicht zu nehmen.

Aber welchen Baslern? Die Basler Fasnacht des frühen 19. Jahrhundert ist eine Angelegenheit der gehobenen Bevölkerungsschicht; sie ist in Zünften und Ehrengesellschaften organisiert, ihre Bälle und Festveranstaltungen bleiben weiten Teilen der Bevölkerung verschlossen. Erst die Industrialisierung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ändert dies, weniger via die traditionellen lokalen Träger wie die Zünfte als über die Zuwanderung aus anderen Teilen der Schweiz sowie dem nachbarschaftlichen Ausland, Elsass und Baden. Die Zugezogenen – unter ihnen Wirtschaftspioniere und Intellektuelle – wollen mitmischen, und mit ihnen lokale Gesellschaftsschichten, die das fasnächtliche Treiben in der Vergangenheit zwar mit Enthusiasmus mitverfolgten, aber nur in passiven Rollen daran teilhaben durften. Kurz: Die Fasnacht wird demokratisiert, und allmählich kommen ihr wieder Funktionen zu, die sie schon in ihrer ursprünglichen Form hatte: (maskierte) anonyme, oppositionelle Kritik nach oben. Eine «archaische Form von Klassenkampf», wie der Basler Künstler Rolf M. Vogt einmal kommentierte.

Metafunktion hin oder her, die Basler Fasnacht ist ein Fest der Sinne. Und alles ist etwas feiner als an ähnlichen Veranstaltungen, wenn man nicht gerade nach Venedig blinzelt. Einmal die Musik, Tambour- und Piccolo-Maestros in Basel, qualitativ Welten entfernt von dem, was andere Fasnachten mit ihren Guggenmusiken zu bieten haben. Kleine wandelnde Kunstwerke dann auch die Kostüme und Masken – Larven, wie sie in Basel heissen – an den Cortèges. Und für Touristen fast noch beeindruckender, das Geschehen abseits des Formalisierten, das «Gässeln», Tambouren und Piccolopfeifer, solo und in Kleinstgruppen, fast trancehaft auf Abwegen in einem kleinen Gässchen der Stadt, biegen plötzlich um die Ecke, auch morgens um zwei. «Harlekings», als kämen sie direkt aus der Commedia dell'Arte, «Waggis», als würden Vagabunden und Tage-

löhner aus dem Elsass immer noch den Basler-Alltag bevölkern, «Alti Dante» (alte Tanten), als stände Biedermeier kurz vor einem Revival. Gegenwart statt Biedermeier dann schliesslich die Themen im literarischen, lyrischen Teil der Fasnacht, den «Schnitzelbänken». Auch diese meist textlich wie in der Art der Vermittlung weit über dem Durchschnitt ähnlicher Bräuche andernorts. Mindestens einmal im Leben muss man dabei sein.

28. Februar 1996, 3:30 Uhr, Versammlung vor dem Hotel Teufelhof und gemeinsamer Abmarsch an den Morgestraich. Fast alle da, mit Ausnahme von Heinz Holliger. Er hat sich nach dem Abendessen im Teufelhof bei Gastgeber Gruntz für die Morgestraich-Tournee entschuldigt. Tiefe Nacht, kalt, aber sternenklar. Erika Stucky wagt einen Juchzer, Gruntz mahnt: «Keine baselfremden Interventionen, bitte, am Morgestraich gilt ‹Trommler und Pfyffer only.›» «Ui, ui, ui, ui», hört man leise flüstern, es kann nur von einem kommen, Clown Dimitri. Gemeinsam geht es zur Martinskirche, unten in der Altstadt bei der Mittleren Brücke; der Schlag ihrer Glocke läutet offiziell die Fasnacht ein. «Ist sie defekt, gibt's keine Fasnacht. So streng sind hier die Sitten», witzelt Widmer. Das Ganze präsentiert sich recht chaotisch. Wo ist denn der eigentliche Start? Einige Cliques starten hier, andere anderswo. Eine Route ist nicht vorgeschrieben. Chaotisch in der Tat und doch wie von Zauberhand orchestriert. Mit dem vierten Glockenschlag erlöschen die Lichter – die Glocken sind nicht defekt – «Morgestraich, vorwärts marsch» –, in jeder Ecke ertönt das Gleiche, diesen ersten Minuten der Fasnacht vorbehaltene Stück. Magisch das Ganze, ob man Basler ist oder nicht. Zusammen geht es ein paar hundert Meter auf den Münsterplatz. Dann wird die Gruppe, von Gruntz organisiert, dreigeteilt – zusammenzubleiben macht angesichts von Dunkelheit und Menschenmassen wenig Sinn –, und jeder Teil einer Clique zugeordnet. Ihrer Clique folgen sie nun rund drei Stunden bis zum Morgengrauen, auf der Gasse beim Spielen im Zug, aber auch beim Pausieren im Cliques-Keller oder einer Beiz. Um neun werden die drei Gruppen wieder zusammengeführt, an einem Tisch in einer traditionellen Fasnachtsbeiz im Spalenberg, in der Hasenburg. Dort sitzt ab acht dann auch ihr

Rapporteur, verteidigt den vom Hasenburg-Wirt grosszügig (und höchst ausnahmsweise, wie er mehrmals betont) reservierten Tisch – er ist ein guter Bekannter von Urs Widmer und George Gruntz – und, na was macht er schon, hält fest für den Rapport: Zehn Minuten zu früh erscheint die von Urs Widmer geführte Teilgruppe, in dessen Begleitung Pipilotti Rist, Ernst Beyeler und Aurelio Galfetti. Widmer ist der zweifelsfrei Fasnachtserprobteste der vier, Rist in ihrer farbenfrohen Aufmachung, die am besten in die Hasenburg und den heutigen Tag Passende, Beyeler der wohl stadtbekannteste – «isch das nit der Beyeler vo dr Bäumleingasse», höre ich am Nebentisch flüstern, Galfetti, ein prächtiges Exempel lateinischer Eleganz. Bevor ich meines Amtes walte und in ihre Dialoge hineinhöre, porträtiere ich die vier.

Ich kann die Karriere von **Pipilotti Rist** nicht würdigen, ohne dem Ganzen eine kleine persönliche Anekdote voranzustellen. In meiner Tätigkeit an der ETH Lausanne habe ich über mehrere Jahre die Veranstaltung «Switzerland, a very short introduction» organisiert, in welcher ich ausländische Lehrkräfte und Studierende an einigen Abenden in die Geheimnisse ihres Gastlandes einführte. Mit dabei waren jeweils prominente Vertreter der Themen, die zur Diskussion kamen, ein Bundesrat für die Politik, ein Nobelpreisträger für die Wissenschaft, ein Künstler für Kunst und Musik und so weiter. Die international bekannteste Künstlerin, die ich nach Lausanne zu locken vermochte, war Pipilotti Rist. Und mit ihr zu Gast war die bescheidenste, unkomplizierteste, angenehmste und authentischste Persönlichkeit, die je in dieser Veranstaltungsreihe mitmachte.

Im Frühjahr 1996 bei Gruntz ist die 34-jährige Elisabeth Charlotte Rist, Pipilotti, eine im Wesentlichen Insidern bekannte Künstlerin in der noch wenig etablierten Kunstgattung «Video». Aufgefallen ist sie zehn Jahre zuvor mit einem unkonventionellen, frechen Erstling «I'm Not The Girl Who Misses Much». Ein guter Start, wenn auch nicht mehr. Aber mit der wachsenden Bedeutung der Videokunst wächst auch das Renommee der jungen, vielversprechenden Vertreterin des Genres. Die Kritik nimmt sie wahr, reagiert positiv und generiert damit aufmunternde Beiträge und Preise. Höhepunkt

der Arbeiten in den frühen 1990er-Jahren ist Rists erstes längeres Video «Pickelporno» von 1992. Sie arbeitet mit Bildmaterial, wie es in Pornos Verwendung findet, entfremdet es und inszeniert ästhetisch derart überzeugend, dass ein eigentlicher Antiporno entsteht. Mission erfüllt. «Pickelporno» ist ein revolutionäres Werk, nicht nur bezüglich des thematischen Ansatzes und der Filmsprache, sondern auch, was die verwendete Tontechnik betrifft, ein zusammen mit dem Zürcher Tontechniker Peter Bräker gestalteter Mix aus Vogelstimmen, Sprachfetzen, Keyboard-Sampler, Gesang – den Stimmen von Les Reines Prochaines, einer Frauenband, die Pipilotti Rist 1988 mitbegründet hat – und mehr. Und wahrlich revolutionär ist dann auch, was die Künstlerin ein Jahr nach dem Fasnachtstreffen in Basel kreierte, das 4½-minütige Happening «Ever Is Over All». Das entsprechende Video wird vom MOMA in New York umgehend erworben, die beiden anderen der 3er-Edition landen im Museum of Contemporary Art Chicago und im National Museum of Modern Art in Kyoto. Ritterschläge. «Ever Is Over All» ist eines jener genialen Kunstwerke, die, wenn man sie beschreibt, kaum wirken, beim Sehen aber umwerfen, vielleicht Rists bis heute bestes. Eine junge Frau zerschlägt mit einer gusseisernen Blume in Form einer Fackellilie oder Raketenblume, die Fenster geparkter Autos. Eine Polizistin geht vorbei und lächelt zustimmend.

Rist gewinnt mit «Ever Is Over All» den Premio 2000 für aufstrebende junge Künstler:innen an der Biennale 1997 in Venedig und wird zum internationalen Star. Drei Jahre später flimmert während zwei Monaten jede Stunde ein viertelstündiges Pipilotti-Rist-Video auf dem Grossbildschirm hoch über dem New Yorker Times Square. Wann hatte eine Schweizer Künstlerin vor und nach ihr je ein solches Podium? Pipilotti oben in Manhattan und Pipilotti unten in Queens. Kaum haben einige Jahre später die Besucher:innen des MOMA-Museum-Ablegers PS1 ihr Ticket in der Tasche, hören sie Hilferufe. Es muss von unten kommen, durch ein kleines Loch im Parkett. Und in der Tat, da unten sitzt sie, um Aufmerksamkeit heischend, nackt, in einem Lava-Bad, «Selfless in the Bath of Lava». Das Video entsteht schon 1994. Es kommt 2010 ins PS1, wo es eigentlich nur als Leihgabe bleiben sollte, dann aber derart viel

Sympathie auf sich zieht und zum Ruhm des Museums für zeitgenössische Kunst beiträgt, dass dieses es schliesslich kauft und die Besucher:innen seither permanent erfreut. Grossartig auch, was Rist Ende 2008 im Mutterhaus des PS1, dem MOMA in Manhattan, in dessen Atrium im ersten Stock, auf 25 riesigen Leinwänden schafft. Ihr «Pour Your Body Out» mit einem schwarz-weissen Schwein, Schnecken, Würmern und anderen Körpern in den Hauptrollen ist ein Feuerwerk aus Farben und Formen, Spitzen und Tiefen zum Thema «Körperlichkeiten», ein heiteres, intelligentes, neuartiges Museumserlebnis, das es schafft, das wenig einnehmende MOMA-Atrium zu «humanisieren und zu feminisieren», wie die «New York Times» notiert.

Pipilotti Rists Popularität in New York ist kein Zufall. Wie die Stadt geht die Künstlerin mit der Zeit, prägt die Zeit. Avantgarde jeweils auch die angewandteameratechnologie; kaum bringt Sony seinen ersten Video-Recorder auf den Markt, beginnt sie mit diesem zu experimentieren. Inhaltlich mischt sie auf, was in den Leitmedien TV und Film an Farbe, Dynamik und Sensualität zur Lingua franca wird, uns verwirrt, entsetzt, begeistert, erregt. «I use the same ingredients, I think, but I am cooking a different meal», erklärt sie sich der Reporterin von «bitchmedia», dem Sprachrohr zur Beziehung zwischen Feminismus und Pop Culture. Die Frau, ihr Körper, ihre Beziehung zum Anderen, zur Anderen, zu den Anderen, die Frau in der Hölle und im Paradies, ist im Werk von Pipilotti Rist fast immer präsent, direkt, wie in ihrem ersten Video – nein, diese Frau will tatsächlich nichts vermissen, lässt nichts aus, nimmt sich, was sie will, bestimmt sich selbst –, oder indirekt, über weibliche Selbstironie, gebündelt in der anarchischen Heldin ihres bisher einzigen Spielfilms «Pepperminta» oder via Selbstreflexion über die Frau als Künstlerin: «Jedes Quäntchen, das wir an Unschuld verlieren, müssen wir mit einem Kilo Können gutmachen.»

Nicht alle Vorhaben gelingen. 1998, ein Jahr nach ihrem Erfolg in Venedig wird ihr die künstlerische Leitung der Schweizer Landesausstellung Expo 2001 übertragen. Sie nimmt an, realisiert aber bald, dass sie auf einem falschen Zug in die falsche Richtung fährt. Sie wird krank, tritt zurück und ist anschliessend für längere Zeit

ausser Gefecht. Kreativität und Administration vertragen sich selten. Wieder auf dem Damm und am künstlerischen Schaffen kommen besonders fruchtbare Jahre. 2005 vertritt Rist die Schweiz an der Biennale in Venedig. Vor die Wahl gestellt, ob sie im Schweizer Pavillon oder in der barocken Kirche San Stae installieren will, wählt sie, wenig überraschend, San Stae. Im Kircheninnern entsteht ein sensuelles Paradies. Nach zwei Monaten entdeckt die Römische Kurie die «Schande» und ordert den Abbruch. 2016 folgt das längst fällige Heimspiel, die Retrospektive «Dein Speichel ist mein Taucheranzug im Ozean des Schmerzens» im Kunsthaus Zürich. Sie zeigt, was die Kunstinteressierten verpasst haben, die nicht subito hingefahren sind, wenn die Kunstkritik rühmte, 2010 nach Tokio etwa oder 2012 nach Mannheim zur «Augapfelmassage». Aber sie zeigt auch Neues, wie ihr «Pixelwald»: 3000 mit separaten Videosignalen angesteuerte kleine Glaskörper, ein stets wechselndes Leuchten und Blinken, psychedelische Weihnachten im Mai, die inzwischen zum festen Bestandteil des Erweiterungsbaus des Kunsthaus Zürich gehören. Mit ihm, dem Pixelwald, wird auch deutlich, dass das, was sich Pipilotti Rist erdenkt, nur noch von einem gut eingespielten, starken Team zu realisieren ist. Allein im Jahr 2021 gingen grosse Ausstellungen in Kyoto und Los Angeles über die Bühne und wurde der Heimplatz vor dem Zürcher Kunsthaus mit einer Licht- und Videoinstallation ganz im Geiste der Schöpferin aufgewertet.

Pipilotti Rist ist seit nun bald 40 Jahren im Geschäft. Im September 2020 ist in «The New Yorker» ein längerer Artikel erschienen, in welchem Calvin Tomkins sie glänzend porträtiert. Darin auch ein Zitat, das meines Erachtens exzellent zu ihr passt: «Meine Videos sind wie die Handtasche einer Frau, für alles hat es Platz und alles ist drin. Malerei, Technik, Sprache, Musik, miese Bilder, Gedichte, Tumult und Aufregung, Todesahnung, Sex und Freundschaft.» Eine der wichtigen Figuren der amerikanischen Museenlandschaft, der frühere Leiter des PS1 und jetzige Direktor der Neuen Nationalgalerie in Berlin, Klaus Biesenbach, beschreibt den Einfluss Rists auf die Videokunst mit: «I looked at videos differently after seeing her work, and I looked at color differently.»

1986, dem Jahr, in welchem die 24 Jahre junge, wilde Pipilotti Rist sich per Video an der Kunsthochschule Basel als Girl outet, das nichts auslassen will, sitzt ein nun in Zürich wohnhafter, 50-jähriger Heimwehbasler schon an seinem vierten Roman. Fast drei Jahrzehnte später, 2014, veröffentlicht **Urs Widmer** sein letztes Werk «Reise an den Rand des Universums», eine Autobiografie über seine ersten 30 Lebensjahre. Er beginnt mit dem Satz: «Kein Schriftsteller, der bei Trost ist, schreibt eine Autobiografie. Denn eine Autobiografie ist das letzte Buch.» Und so ist es denn auch, ein halbes Jahr später ist Urs Widmer tot.

Eine wahre Geschichte, aber eine, die als fiktive aus Widmers eigener Feder stammen könnte. Eine Urs-Widmer-Geschichte, eine, bei der man nie weiss, wo Realität in Fiktion umschlägt, und eine, in welcher sich Lustiges, Trauriges, Fabuliertes, Ernstes und Skurriles die Hand geben. Geschichten schreiben soll der Schriftsteller, das ist seine primäre Aufgabe und nicht von oben herab belehren und wie ein Experte auftreten, hat Widmer einmal sinngemäss in einem Radiointerview erklärt. Und das tat er denn auch, meisterlich, in seinen 80 Romanen, Erzählungen, Essays, Theaterstücken und Hörspielen. Die erste, «Alois. Erzählung», erscheint 1968 beim Diogenes Verlag, dem der an der Uni Basel promovierte Widmer sein Leben lang treu bleiben sollte. Und treu bleibt er auch dem, was sich schon in «Alois» abzeichnet, der Nähe seiner Werke an der eigenen Biografie. In seiner Trilogie der frühen 2000er-Jahre geht es bei den beiden ersten um seine Eltern, «Der Geliebte der Mutter» und «Das Buch des Vaters», bei «Ein Leben als Zwerg» um ihn selbst. Sein Buch über den Vater ist ein meisterhaftes Fenster in die Abgründe einer scheinbar friedlichen, in Wirklichkeit aber konfliktgeladenen, von heuchlerischen Beziehungsfeldern geprägten Intellektuellen-Familie. In ihr, inmitten von vollgestopften Bücherregalen und prominenten Besuchern, bei Widmers in Basel waren Böll und Büchner zu Gast, ist Urs aufgewachsen. Hier nisten sich beim Kind und Jugendlichen die Dämonen ein, die den späteren Schriftsteller dann über Jahrzehnte plagen sollten. Beim Verscheuchen geholfen und später als persönlicher Schutzschild gedient hat offenbar ein Talisman in Form eines Zwerges. Stand er schon

auf dem Schreibtisch Widmers, als dieser die Zwerg-Geschichte verfasste oder hat er ihn beim Schreiben erfunden und erst später angeschafft? In seinen Geschichten spielen Ursache und Wirkung immer ihr eigenes, nie durchsichtiges Spiel, skurril und herrlich komisch.

Was sind Widmers Themen? Was will er uns sagen? Im oben erwähnten Radiointerview von 2013 gibt er eine Antwort. Nicht aufklären will er, nicht belehren, sondern einfach Geschichten schreiben, «die andere auch interessieren». Das ist gefährliches Terrain natürlich, nicht weit von «Geschichten, die das Leben schrieb», oder bösartiger, von «Geschichten, die gefallen». Und so kommen diese Widmer-Geschichten denn auch daher; man liest sie leicht, kommt kaum ins Stolpern, ein Schmunzeln hier, ein Lacher da. «Seine mythischen Modelle sind nicht Prometheus oder der brennende Herakles, sondern Laurel und Hardy oder der rennende Buster Keaton», schreibt Peter von Matt 2001 in seinen «Tintenblauen Eidgenossen». Doch aufgepasst, hinter dem Slapstick lauert Tiefgründiges, oft erst beim zweiten Lesen Sichtbares. Widmers Klamauk, und in fast allem, was er uns erzählt, gibt es Klamauk, ist irritierend. «Ich neige dazu, in allem Tragischen das Komische zu sehen und im Komischen das Tragische.» «Heimlichfeiss» ist, was Widmer uns präsentiert, kein echt deutsches, mit dem Duden-Siegel versehenes Wort kann es besser ausdrücken. Und etwas «heimlichfeiss» (und nicht ganz redlich) ist denn auch, was er im gleichen Radiointerview zum politischen Engagement des Schriftstellers sagt. Hält er sich diesbezüglich tatsächlich zurück? Will er tatsächlich nur Geschichten erzählen? Unpolitisch war er selbst jedenfalls nicht.

In den 1960er-Jahren wirkt Widmer als Lektor beim Suhrkamp Verlag in Frankfurt. 1969 verlässt er diesen und gründet mit ein paar ehemaligen Lektor-Kollegen den Verlag der Autoren, um sich unabhängig von einem grossen Medienkonzern in demokratisierten Strukturen besser um die Förderung junger Autor:innen bemühen zu können. Was er dabei, und ganz grundsätzlich im «bewegten» Frankfurt dieser Zeit, erfährt, bleibt haften und macht ihn wie etwa im Essay «Das Geld, die Arbeit, die Angst, das Glück» von 2002 zu einem scharfen Kritiker des nach Reagan und Thatcher einge-

schlagenen Weges zum ungezähmten Liberalismus. Und natürlich gibt es auch in seinen auf den ersten Blick harmlosen Geschichten immer wieder politisch brisante und provokative Seitenhiebe. Basel-Kundige können beim Geliebten der Mutter im gleichnamigen Roman ohne Schwierigkeiten den mit «Roche»-Geldern vermählten Dirigenten und Komponisten Paul Sacher ausmachen. Das Buch provozierte einen Skandal; Widmer hat diesen sicher genossen.

Unübersehbare politische Fussabdrücke schliesslich auch bei Widmers Theaterstücken. 1984 kehrt er nach 17 Jahren Deutschland in die Schweiz zurück. Der Umzug schlägt in den Medien keine hohen Wellen; man kennt zwar Widmers Namen, zum berühmten Schriftsteller wird er aber erst 1992, als ihn der deutsche Literaturkritik-Papst Marcel Reich-Ranicki in die Kategorie der «Weltliteratur» einreicht und in den deutschsprachigen Literatenhimmel katapultiert. Im gleichen 1992 macht Widmer mit dem Stück «Jeanmaire. Ein Stück Schweiz» erstmals auch als Dramatiker Furore. Es beklagt szenisch, was Niklaus Meienberg 15 Jahre zuvor schon mit seinem Landesverräter Ernst S. in Prosa demonstriert hatte. Menschen werden trotz dünner Beweislage und relativ geringen Vergehen als Landesverräter verurteilt und hart bestraft. Mindestens ebenso politisch dann sein Erfolgsstück «Top Dogs» – «meine Milchkuh», wie Widmer das Stück bezeichnet, das in weltweit 50 verschiedenen Theatern aufgeführt wird. Thema ist der Absturz eines Spitzenmanagers und mit diesem der Blick auf innerbetriebliche, einzig auf das Ziel der Gewinnmaximierung ausgerichtete Prozesse, die aus Mitarbeitenden skrupellose Sieger oder gedemütigte Verlierer machen. Das Zürcher Theater am Neumarkt hat es 1996 drei Monate nach der Basler Fasnacht uraufgeführt.

Widmers Vater war Gymnasiallehrer und Übersetzer. Diesbezüglich fällt der Apfel nicht weit vom Stamme. Sohn Urs hat noch während der Studienzeit in Basel und Paris als Französischlehrer – Französischlehrer in Paris! – gejobbt und später an der Universität Frankfurt doziert. In den 1970er-Jahren, als seine Prosa und Dramatik noch wenig einbringen, helfen Übersetzungen, und weil er die Fremdsprache Englisch ähnlich gut beherrscht wie das Französische, auch aus dieser Sprache, so von den Amerikanern Ed-

ward Gorey und Raymond Chandler, dem Briten Joseph Conrad und andere. «Das Herz der Finsternis», die Übersetzung von Conrads berühmtem «Heart of Darkness» beurteilte Peter Bichsel als sprachlich besser als das Original. In der Tat ist Widmers Schreiben, in welchem Genre auch immer, stets literarisch hochstehend. Es verrät seine lange Zeit in Frankfurt, gleichzeitig aber auch seine Schweizer Wurzeln, einen Autor mit anderer Geschichtserfahrung als jene der deutschen Literaten. Schönstes Beispiel vielleicht «Der blaue Siphon» von 1992, eine hundertseitige Zeitreise des 53-jährigen Schriftstellers zum dreijährigen «Zwerg» und zurück. Es ist der Roman, der Reich-Ranicki zu dessen Lobeshymne anstiftete.

Widmer ist ein famoser Geschichtenerzähler, ein mitreissender Stückeschreiber, ein Sprachgenie und ein Poet, auch wenn er nie Gedichte schrieb oder zumindest keine veröffentlichte. Wer von Rilkes «Herbsttag» im November ohne Haus ins Frieren kommt und ins ungute Grübeln, sollte lesen, was Widmer, auch er oft beim dunkeln Grübeln, mit Vorfreude über den Frühling in seiner autobiografischen «Reise an den Rand des Universums» schreibt und damit (hoffentlich) besser überwintert – eine der schönsten Jahreszeit-Oden der Literatur:

«Schau um dich. Ein Licht, ein Grün, eine Wärme auf der Haut, ein Glänzen! Vögel zwitschern, alle durcheinander, und wenn auch der Kuckuck nie am ersten wahrhaftigen Frühlingstag singt – er ist ein Langschläfer – kommt's uns doch vor, als hörten wir ihn schon. Wir atmen, atmen, atmen. Aus allen Winkeln und Ecken kommen auch die Menschen wieder hervor. Frauen, es gibt plötzlich wieder Frauen, mit Beinen, Hintern, Brüsten, Gesichtern, die leuchten. Kinder! Wo waren alle die Rollschuhe, Skateboards, Trottinets, die ganz Zeit über. Die jubelnde Welt ist sogar da schön, wo sie sonst aus guten Gründen, hässlich vorkommt. Auch der Parkplatz des Einkaufszentrums strahlt in wunschlosem Glück. Das Leben kann beginnen.» (S. 104)

Urs Widmer war in jüngeren Jahren Hasenburg-Stammgast. Als er von Gruntz hörte, man werde sich hier treffen, jauchzte sein Herz. Ein kleiner Dämpfer dann dennoch. Der Féchy, den er dort früher

getrunken hatte, war von der Karte verschwunden. Und auch sein Chardonnay liebender Tischnachbar **Ernst Beyeler** findet nicht, was er sucht. Die beiden einigen sich auf Epesses. Beyeler braucht einen Schluck: Er baut gerade ein eigenes Museum für seine riesige Sammlung. «Geldverdienen wollte ich eigentlich nur, um damit Besseres zu kaufen und eine neue Ausstellungsidee verfolgen zu können», hat er einmal über seine ersten Jahre als Galeriebesitzer gesagt. Aus dem vielen Besseren wird über die Jahre eine prächtige private Kunstsammlung. 1989 überrascht das Centro Nacional de Exposiciones in Madrid Beyeler mit der Anfrage, ob er interessiert wäre, diese in der berühmten «Reina Sofia» zu zeigen. Das Projekt kommt zustande, und Ernst und Hildy Beyeler erfassen erstmals richtig, was da über Jahrzehnte eigentlich zusammengekommen ist. Ein Jahr später gründen sie die Fondation Beyeler und gehen auf Suche nach einem Standort für ein kleines Museum – und den geeigneten Architekten. Sie werden fündig. In einer Volksabstimmung stellt sich die Gemeinde Riehen 1993 hinter das Projekt, und mit Renzo Piano wird einer der wichtigsten Architekten der Gegenwart gewonnen. Für Beyeler die erste Wahl, schon Pianos Centre Pompidou in Paris hat es ihm angetan und das für die Menil Collection in Houston gebaute Museum dann vollauf begeistert. 1994 erfolgt die Grundsteinlegung, die für das Frühjahr 1996 vorgesehene Inbetriebnahme schliesslich im Herbst 1997. Mit Beyeler und Piano arbeiten zwei Persönlichkeiten am Projekt, die nichts, aber auch gar nichts, dem Zufall überlassen: «Ich wurde zu einem Kunsthändler, Beyeler zu einem Architekten», fasste Piano das Gemeinschaftswerk zusammen.

Doch alles der Reihe nach. 1945 stirbt an der Bäumleingasse 9 in Basel der Inhaber der Librairie du Château d'Art, Oskar Schloss. Sein Teilzeitmitarbeiter, ein nach der kaufmännischen Lehre Ökonomie und Kunstgeschichte studierender Praktikant, entschliesst sich, das stark verschuldete Buchantiquariat zu übernehmen und das Studium an der Universität Basel zu quittieren. Beyeler beweist schon als 24-Jähriger, was ihn dann sein ganzes Leben lang auszeichnen sollte: Mut und Unternehmergeist. Nach zwei Jahren verlagert er einen Teil der Bücher nach hinten und ersetzt sie mit japanischen Holzschnitten. 1950 wird aus dem Buchantiquar Beyeler ein

Galerist, mit erheblichen Bankschulden auf dem Buckel, aber einer fantastischen Zweiten im Team – Gattin Hilda «Hildy». Die Beyelers zeigen von Anfang an, wohin die Reise geht: hochstehende Kunst in der höchsten Liga. Sie beginnen mit Zeichnungen und Radierungen, bald folgen erste Gemälde von Bonnard, Gauguin, Matisse, Picasso. Die ersten Jahrzehnte sind schwierig. «Ums Leben rudern», betitelt Esther Keller in der Biografie «Ernst Beyeler, von Kunst bewegt» von 2014 die Anfänge der Galerie mit einem Verweis auf die sportliche Leidenschaft des Galeristen, das Rudern. Es kommt zu Rückschlägen, die Beyeler aber allesamt meistert, gelassen bleibt, nach vorne schaut und mutig kauft, was andere in dieser Zeit nicht kaufen. Er tut dies in Quantitäten, die Gattin Hildy an seinem Verstand zweifeln lässt, aus der Sammlung des US-Stahlhändlers David Thompson allein von Paul Klee gegen 100 Werke und quasi alles, was es in den frühen 1960er-Jahren von Alberto Giacomettis plastischen Werken überhaupt zu kaufen gibt. 1966 wird Beyeler von Picasso nach Mougins zitiert. Der Meister ist auf ihn aufmerksam geworden, als er einen der zu jener Zeit bezüglich Qualität und Detailinformationen einzigartigen Kataloge der Galerie Beyeler zu Gesicht bekommt. Picasso lässt den Kunsthändler aussuchen und verkauft ihm 26 der von diesem gewünschten 49 Werke.

Mitte der 1970er-Jahre steht Ernst Beyeler immer noch mit Millionenkrediten in der Kreide. Dann aber kommt die Wende; im Kunst-Run der 1980er-Jahre kann er grosse Teile der Schätze verkaufen, seine kleine Galerie kommt auf die Weltkarte der Kunst, und der Inhaber wird zum reichen Mann oder wie es eine Schnitzelbank persifliert: «Dr Monet scheeni Bilder molt, dr Beyeler d'Monete holt.» Wer bei ihm kauft, weiss, dass er Qualität erhält, Qualität, die über den Moden steht. «Ich hatte den Vorteil, in Basel zu leben – weit weg von den Pariser und New Yorker Gerüchten, die manchmal aus einer Emotion heraus oder aus heiterem Himmel einen bestimmten Ruf begründen oder ruinieren können», nennt der Galerist einen Grund für seinen Erfolg. Natürlich war es mehr als das. Viel Sachkenntnis, sehr viel Arbeit, eine Besessenheit für Details, keine Kompromisse. «Was ich von ihm gelernt habe, ist eine schreckliche Schule der Qualität. Er war nie zufrieden. Wenn man dachte, es sei gut, sagte er, dass es

sicher noch besser ginge», berichtete einst Samuel «Sam» Keller, der ehemalige Direktor der Art Basel und Nachfolger des Nachfolgers von Beyeler in der Fondation.

Seriosität und hohe Qualitätsansprüche sind zentral für einen Galeristen. Aber sie sind nicht alles. Dass wichtige Künstler bald einmal an seine Türe in Basel klopfen und nicht mehr umgekehrt, hat noch andere, persönlichere Gründe. Beyeler war, auch wenn Kellers Bemerkung zu dessen Qualitätsanforderungen andere Vermutungen zulassen, eine äusserst liebenswerte und enorm charmante Persönlichkeit. Ein gewiefter Händler zwar, mit einem ausgeklügelten Antennensystem, aber einer, der die Künstler und deren Werk immer mit Respekt und Verantwortung behandelte. «Hart im Handel, sanft gegen die Kunst», wie Annemarie Monteil im «DU»-Magazin «Kunst-Stadt Basel. Danke, Ernst Beyeler» von 2010 festhält. Härte und kaufmännisches Können sind dann auch ein Muss für ein Projekt, das er 1970 zusammen mit den Basler Galeristen Trudl «Trudi» Bruckner und Balz Hilt lanciert, die Kunstmesse Art Basel. Beyeler hat zwar anfänglich Bedenken, bleibt dann aber bis anfangs der 1990er-Jahre im Ausstellungskomitee; auch er kann die grosse Bedeutung des Unternehmens für seinen Wirkungsort nicht übersehen. Mit ihren Ablegern in Miami ab 2002, seit 2013 auch in Hongkong und neu in Paris, ist sie in der Tat zu einem ausserordentlichen Aushängeschild der Kunststadt Basel geworden.

Im Oktober 1997 wird das Museum der Fondation Beyeler eröffnet. Entstanden ist ein äusserst elegantes, sich glänzend in die parkähnliche Umgebung eingliederndes Gebäude, leicht daherkommend, mit grosszügigen, via riesigen Fenstern und Glasdach mit natürlichem Licht versehenen Räumen, die Grossobjekte wie Monets Seerosen und Giacomettis «Schreitender Mann» wunderbar zur Geltung bringen – Ernst Beyeler hat noch drei Tage vor der Eröffnung sichergestellt, dass dieser, der «schreitende Mann», wollte er das Gebäude verlassen, dies stufenlos über den Teich vor dem Museum tun könnte. Nur ihm, Ernst Beyeler, ist nicht entgangen, dass des Teichs Oberfläche ein paar Zentimeter unter dem Niveau des Museumsbodens lag. Ein grosser Wurf; besser als der Architekturkritiker der «New York Times» kann man es nicht auf den Punkt

bringen: «For once, the architecture of a museum is in the service of art.» Der «Service» wird von Anfang an geschätzt, das Unternehmen platzt bald aus allen Nähten und muss schon nach zwei Jahren der Nachfrage angepasst werden. Der grosse Saal im Norden wächst um ganze zwölf Meter und schafft Platz für Nicht-Permanentes, das nun rund einen Drittel der Gesamtfläche nutzen darf und sich perfekt einfügt in das Gesamtkunstwerk im Berower Park. 1998 erhalten Christo und Jeanne-Claude 30 Jahre nach der Kunsthalle Bern ein zweites Mal Gelegenheit, ein Stück Schweiz zu verpacken: 168 Bäume im Museumspark, «Wrapped Trees», im Museum komplementär die Ausstellung «Magie der Bäume» – Zaubereien von van Gogh, Max Ernst, Richard Long unter anderem.

Herzstück bildet das, wofür das Museum schlussendlich gebaut worden ist, die Sammlung von Ernst und Hildy Beyeler. Sie hat viele Glanzpunkte, allen voran Alberto Giacomettis Werk. Beyeler hat Giacometti noch gekannt, sein Œuvre nach dessen Tod 1966 nie aus den Augen verloren und das, was er von David Thompson hatte kaufen können, immer wieder ergänzt. Zu einem zweiten Schwerpunkt neben Giacometti wird ein anderer Favorit Beyelers, Pablo Picasso. Allein für diese beiden braucht es viel Platz. Aber der Museumsgründer dachte von Anfang an auch an ergänzende Sonderausstellungen. In der ersten kommt Jasper Johns zum Zug, eine Schlüsselfigur der modernen amerikanischen Kunst der 1950er- und 1960er-Jahre. Das Museum of Modern Art in New York zeigt 1996 eine grosse Johns-Retrospektive. Beyeler fliegt hin und ist begeistert, aber einfach übernehmen, was andernorts schon gezeigt worden ist, ist nicht sein Ding. Nach Basel holt er lediglich Werke aus dem Privatbesitz des Künstlers, also solche, die diesem besonders nahestehen. In den nächsten zehn Jahren folgen über 50 Sonderausstellungen, ein breites künstlerisches Spektrum mit u.a. Andy Warhol, Anselm Kiefer, Paul Cézanne, Paul Klee, René Magritte, Edvard Munch und Jean-Michel Basquiat. 2009 erhält endlich Beyelers «Hauskünstler» Giacometti eine prächtige Einzelausstellung, 2018 folgt eine zweite, als Dialog mit dem englischen Maler Francis Bacon. Ernst Beyeler kann zu diesem Zeitpunkt zwar nicht mehr lenkend eingreifen, er stirbt 2014, aber sein Geist, sein künstlerisches Auge und sein ausserordentli-

ches Gespür für Ausstellungskonzept und -technik, für ein perfektes Zusammenspiel des Gezeigten, bleibt in der Fondation präsent.

2003 gibt Beyeler die operative Leitung an Christoph Vitali ab. Der neue Leiter muss mit einer Sanierung beginnen: die Stiftung ist in der schwierigen Wirtschaftslage nach der Jahrhundertwende in finanzielle Schieflage geraten. «Wir haben uns in den fetten Jahren einen übertriebenen Apparat zugelegt», bekennt Beyeler. Ein Fünftel der 34 Vollstellen müssen gestrichen, das Budget für das Folgejahr um drei Millionen gekürzt werden. Die Massnahmen werden publik und damit auch das enorme finanzielle Engagement Beyelers für seine Stiftung. Allein 2002 hat er nicht weniger als fünf Millionen Franken aus seinem Privatvermögen zugesprochen. Die Sanierung schmerzt, aber das Niveau bleibt auch in der abgespeckten Fondation hoch. Höhepunkte sind immer wieder die Dialoge, 2004 zwischen Alexander Calder und Joan Miró, 2011 zwischen Richard Serra und Constantin Brancusi, dazwischen 2007 «Eros in der Kunst der Moderne» u.a. mit Rebecca Horn und Pipilotti Rist. Zehn Jahre später begeistert Rist in der Fondation ein weiteres Mal. Im Spätsommer wird auf deren Gelände jeweils eine Benefizveranstaltung durchgeführt und eine Künstlerin oder ein Künstler eingeladen, diese zu konzipieren, Dresscode, Essen, Trinken und Musik inbegriffen. 2017 ist es Pipilotti mit der monumentalen Video- und Lichtinstallation «Tender Roundelay».

Überhaupt ist 2017 ein Jubeljahr. Die seit 2008 unter der Leitung des früheren Direktors der Art Basel, Sam Keller, stehende Fondation wird 20 Jahre alt. In der Sammelausstellung «Cooperations» wird deutlich, wie stark die Institution sich in diesen zwei ersten Jahrzehnten zu vernetzen vermochte; 85 Werke sind aus dem eigenen Bestand, die gleiche Zahl wird von renommierten Partnerinstitution sowie Privaten beige-steuert, darunter viele, die bis anhin nie ausgeliehen worden sind. Bei Beyeler machen ihre Besitzer eine Ausnahme. Und eine Öffnung kündigt sich an, neue, mehr zeitgenössische Formen der Kunst, beispielsweise Performance-Kunst von Marina Abramović. Hat Abramović Beyeler gefallen? Hätte er sie je nach Riechen geholt wie seine Nachfolger? Die Frage ist müsig. Museen müssen sich entwickeln, neue Leiter definieren Kunst

anders, wie Keller im «DU» von 2011 statuiert: «Ich bin nicht Ernst Beyeler.»

Seit seiner Eröffnung besuchten rund acht Millionen Personen das Museum; es braucht mehr Platz. 2015 präsentiert die Fondation die Idee eines Erweiterungsbaus und 2017 auch den dafür beauftragten Architekten Peter Zumthor, ein gebürtiger Basler. Mit dem bedeutendsten lebenden Schweizer Kunstmäzen, dem Berner Hansjörg Wyss, ist auch die Finanzierung gesichert. Da kann kaum etwas schiefgehen, es sei denn das Datum der Eröffnung. 2023 ist wohl illusorisch: Diesmal ist nicht der dem Architekten unablässig über die Schulter blickende Perfektionist Ernst Beyeler der Schuldige, dringend der Tat verdächtig ist Corona.

Beim Stichwort «Bau meines Museums» ist das «Tisch-vis-à-vis» von Ernst Beyeler hellhörig geworden, ein Architekt aus dem Tessin mischt sich ein. Wir wissen wenig über **Aurelio Galfetti**, den Dritten im Bunde der grossen Vertreter der «Tessiner Schule» der Schweizer Architektur neben Mario Botta und Luigi Snozzi. Eine Biografie wurde nie geschrieben und eine in Auftrag zu geben oder Artikel zu provozieren, die ihn in ein gutes Licht rücken – ein bedeutend häufigeres Muster, als man denkt –, war definitiv nicht sein Ding. Wenn man ihn auf bedeutende Projekte unter seiner Führung ansprach, winkte er ab, er habe nur als «capocantiere» gewirkt, pflegte er zu sagen, als Vorarbeiter. Ich hatte geplant, Aurelio Galfetti im Laufe des Winters 2021/22 im Tessin zu besuchen. Angesichts der dünnen Quellenlage wäre ein Gespräch mit ihm besonders wichtig gewesen. Aber es sollte nicht sein; im Dezember 2021 ist er 85-jährig in Bellinzona gestorben. Über Lücken hilft ein in der Mendrisio Academy Press vor Galfettis Tod veröffentlichtes Buch «Costruire lo spazio. The Construction of Space» von Franz Graf; es enthält neben fachtechnischen Einsichten über und Würdigungen von Galfettis Bauwerken in einem Interview mit der italienischen Architektin Francesca Albani glücklicherweise auch Persönliches und Anekdotisches. Auch ich habe persönliche Erinnerungen an Aurelio Galfetti, wenn auch nur aus einer einzigen Begegnung. Der Architekt, und als Nicht-Fachkollege noch mehr der Mensch Aurelio Galfetti, ist