

Zeitschrift: Jahrbuch Oberaargau : Menschen, Orte, Geschichten im Berner Mitteland

Herausgeber: Jahrbuch Oberaargau

Band: 59 (2016)

Artikel: Aus dem Oberaargau ins Seeland : eine Künstlerentwicklung

Autor: Ziegelmüller, Martin

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1071631>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Aus dem Oberaargau ins Seeland – eine Künstlerentwicklung

Martin Ziegelmüller

Als 22-Jähriger bin ich aus dem Oberaargau ins Seeland gezogen. Aber für meinen Weg als Künstler blieb der Oberaargau bis heute wichtig. Und die kulturelle Entwicklung, die in den letzten Jahrzehnten am Jurasüdfuss stattgefunden hat, hat mich geprägt. Ich versuche, hier zu beschreiben, wie ich meine Entwicklung und die Entwicklung dieses Kulturräumes erlebt habe. Ich poche nicht auf kulturhistorische Ausgewogenheit. Absichtlich stelle ich meine subjektive Sicht ins Zentrum und mache gar keinen Versuch einer objektiven Darstellung.



Bei Chateau d'Oex.
Zeichnung (1950)

Vor mir liegt ein Buch über die Höhlenmalereien aus der Grotte Chauvet an der Ardèche. Noch zehntausend Jahre älter seien diese als jene von Lascaux. Was hat diese Frühmenschen veranlasst, in ihren Feuerstellen nach Kohlestücken zu grabschen und damit solche Meisterwerke zu schaffen? Die Erklärungen, die ich dazu lese, überzeugen mich nur zum Teil. Man kann Michelangelos Malerei in der Sixtinischen Kapelle auch nicht allein mit religiösen Zusammenhängen erklären.

Und was veranlasste einen Knaben 1950 dazu, auf einer Alp über Château d'Oex tagelang die Berge, die Alphütten und die verkrüppelten Tannen auf den Graten zu zeichnen und danach zu wissen, dass er Maler werden würde? Nichts hat darauf hingedeutet. In unserer Familie war Kunst nichts Wichtiges. Reproduktionen von Albert Anker-Bildern, vielleicht noch das Ave Maria von Segantini oder die Gotthardpost von Koller, das waren die Bilder, die ich kannte. Kann sein, dass mir beim Betrachten dieser Reproduktionen der Gedanke durch den Kopf ging, dass man solche Bilder malen könnte. Und als ich dann zu malen anfing, habe ich Unterstützung von meinem Zeichnungslehrer René Spaeth bekommen. Er hat mir auch den Tipp gegeben, ins Museum Solothurn zu gehen. Dort könne ich die Bilder von Anker und Buchser sehen – und

auch die modernen von Hodler und Amiet. Da war wieder das Wort «modern» gefallen, das meinen Start in die Malerei begleiten sollte. Die Bezeichnung «modern» galt für alles, was nicht den gewohnten Bildern entsprach, die wir kannten. Und da darf man sich keine Illusionen darüber machen, das waren auch die üblichen Bilder des Doktors und der Fabrikanten. Ich denke, die Schweiz war bis ins 19. Jahrhundert nie ein Bilderland. Und besonders der protestantische Bevölkerungsteil hatte sich mit dem Bildersturm der Kirche die Begründung für Bilder genommen. Weltliche Begründungen standen in der entstehenden Demokratie auf wackeligeren Füßen als in Monarchien.

Es ist auffällig, dass besonders in ländlichen Gegenden Bilder vor allem der Nostalgiepflege dienten. Kollers Gotthardpost, entstanden zur Zeit der Eisenbahneuphorie, ist ein typisches Beispiel.

Der Aufbruch in eine zeitgemässen Bilderwelt begann bei uns im 19. Jahrhundert mit Hodler, Amiet und anderen. Es ist nicht verwunderlich, dass auch für die gebildeten Oberaargauer die Moderne erst annehmbar wurde, als Amiet auf der Oschwand Zulauf aus Zürich, Solothurn und sogar aus dem Ausland bekam. Die Bezeichnung «modern» ist aus dem Vokabular der professionellen Kunstdiskussion weitgehend verschwunden, aber in der breiten Diskussion ist es immer noch die Bezeichnung für die jeweils neueste Unverständlichkeit in der Kunst.

Der Ernst, mit dem ich schon in der Schulzeit das Zeichnen und das Aquarellieren betrieb, trug, wie ich heute meine, im Ansatz bereits professionelle Züge. Aber ich hatte keine Ahnung, wie man zu einer professionellen Künstlerausbildung kommen könnte. Wegen der Weigerung der Erwachsenen, mir dabei behilflich zu sein, habe ich mich später oft beklagt. Sie ist schuld, dass ich viele Umwege gehen musste.

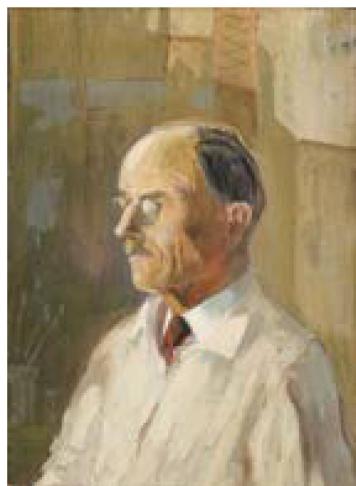
Im Nachhinein kann ich Eltern, Berufsberater und anderen Ratgebern verzeihen. Sie wussten es nicht besser. Stereotyp wiederholten sie immer wieder: «Zuerst musst du einen Brotberuf erlernen, dann kannst du weitersehen.» Gegen diese Forderung kam ich vorerst nicht an.

Aber nach der Lehrabschlussprüfung als Bauzeichner war dann Schluss und zwar endgültig. Heutige Anfänger werden sich vielleicht einmal darüber beklagen, dass man ihnen bedenkenlos zu einer Künstlerausbildung verholfen hat, ohne ernsthaft abgeklärt zu haben, ob das nötige Talent vorhanden und wie drängend der Wunsch zum Gestalten tatsäch-



Die Bäckerei des Grossvaters.
Aquarell (1950)

Erstes Ölbild (Kleinholz).
Öl auf Leinwand (1952)
36/45 cm



Fritz Hofer.
Öl auf Pavatex (1957)
53/40 cm

lich sei. Voreilig wird unschlüssigen Maturanden eine hochkarätige Ausbildung geboten, für die oftmals keine Notwendigkeit besteht. Für die Ausweichberufe, die den Absolventen später zu Brotberufen werden, wäre eine andere Ausbildung zweckmässiger gewesen. Und der Frust, dass es trotz Bachelor- oder Mastertitel doch nicht zu einer Künstlerkarriere gereicht hat, wäre kleiner geblieben.

Bei mir waren Zielstrebigkeit und eine Portion Selbstbewusstsein gefragt, sonst hätte ich mich nicht getraut, Cuno Amiet zu telefonieren und ihn zu bitten, ihm meine Zeichnungen zeigen zu dürfen. Und als er dann positiv auf meine Arbeiten reagierte, ihn zu fragen, ob ich bei ihm zeichnen könnte. So wurde ich zum letzten Amietschüler.

Auch zwei andere professionelle Ausbildungshilfen muss ich mit einem späten Dank hier erwähnen. Als der Malermeister Fritz Hofer senior mein erstes Ölbild sah, bemerkte er: «Erstaunlich, aber technisch musst du noch viel lernen.» Zum Glück hatte ich die Geistesgegenwart zu fragen: «Wo kann ich das denn lernen?» Worauf er mir nach kurzem Nachdenken vorschlug, jeweils am Donnerstagabend zu ihm in die Werkstatt zu kommen. Und dort habe ich dann alles über Ölmaltechnik gelernt, was mir weiterhalf. Ich lernte Farbe anzureiben, die Bindemittel in der richtigen Mischung und Reihenfolge anzuwenden. Und ich lernte, Leinwände aufzuspannen und zu grundieren und einiges mehr. Heute erscheinen mir die Abende in Hofers Werkstatt als der wesentliche Teil meiner Ausbildung.

Die zweite Hilfe kam von Bruno Hesse, Sohn von Hermann Hesse und Amietschüler. Bruno Hesse war mit seinen meist kleinen Aquarellen der beliebteste Oberaargauer Künstler. Und dank seinen moderaten Preisen ist er in vielen Wohnzimmern noch heute präsent. Er war zwar kein Radierer, aber er hatte eine rudimentäre Kenntnis dieser Technik. Und er besass eine kleine Radierpresse. An einem Samstagnachmittag bot er mir eine Einführung in diese Technik, die für mich so wichtig werden sollte. Meine ersten Radierungen druckte ich auf Brunos Presse. Vermutlich entschuldigte ich mich nie bei ihm wegen der Unordnung, die ich sicher in seinem Druckkämmerchen hinterlassen habe.

Und dann fand schon meine erste grosse Unverfrorenheit statt. Als 17-Jähriger organisierte ich meine erste Aquarellausstellung. Diese war dann



Herbst (Graben).
Aquarell (1951)

Erstes Porträt von Ruth.
Öl auf Pavatex (1958/61)
49/30 cm



erstaunlich erfolgreich. Vermutlich verblüffte meine Kühnheit. Und meine moderaten Preise trugen das ihrige zum Erfolg bei. Noch heute werden mir von Erben der damaligen Käufer Aquarelle gezeigt, auf deren Rückseite die Preise notiert sind: 15 bis maximal 40 Franken.

Ich frage mich heute, ob ich damals so enorm überzeugt von meinen Fähigkeiten oder bloss im höchsten Grad naiv war.

Wenn man so früh auftritt, taucht auch die Frage früh auf, ob man sich den Bildvorstellungen und dem «Geschmack» des Publikums anzupassen habe. Einem Anfänger gegenüber äussern mögliche Käufer ihre Wünsche ungehemmter als einem anerkannten Künstler. Es ist erstaunlich, dass ich gegen solche Ansinnen von Anfang an immun war. Mir war immer schon klar, dass ich ein Meister werden müsse, der wisse, was er zu tun habe, und der beurteilen könne, ob er sein Ziel erreiche.

Sechzig Jahre später beurteile ich das Problem differenzierter. Weil wir Künstler beachtet werden wollen und beachtet werden müssen, um Bilder verkaufen zu können, sind wir vielleicht doch nicht ganz so unbeeinflussbar, wie wir uns gerne sehen. Für einen Profi ist es nicht allzu schwer, sich gegen plumpen Beeinflussungsversuche zur Wehr zu setzen. Aber der Einflussnahme des Kunsthafchpersonals von Museen, Universitäten, Presse und Kunsthandel auszuweichen, ist schwieriger. Ob wir uns da unsere Freiheit bewahrt haben, darüber muss sich jeder und jede selber Gedanken machen.

II

An einem Sommernorgen 1957 machte ich mich mit meinem alten Engländervelo, mit dem ich zwei Jahre früher bis nach Rom gekommen war, auf in Richtung Seeland. In Erlach am Bielersee wollte ich den Maler Ernst Müller besuchen. Zusammen wanderten wir dann ins Grosse Moos, wo man das Wetter kommen und gehen sieht. Und auf die St. Petersinsel, wo wir zweifellos Rousseaus Naturschwärmerie erneuerten.

Auf der Rückfahrt in den Oberaargau kam ich durch das Dorf Vinelz. Das Oberdorf liegt auf einer Geländeterrasse. Man sieht eine kleine Kirche und ein grosses Pfarrhaus. Spontan bog ich von meiner Route ab und fuhr hinauf. Beim Brunnen neben der Kirche schaute ich mich um. Wann



Winter.
Öl auf Jute (1979/80)
115/115 cm

mir der Gedanke durch den Kopf ging, hier könnten Ruth, meine spätere Frau, und ich leben, weiss ich nicht mehr. Wir wollten nämlich weg vom Oberaargau. Zu viele Verwandte, zu viele gute Ratschläge! Im Dorfladen kaufte ich mir Zigaretten. Eine rundliche Frau hinter dem Ladentisch verhandelte mit einem Feriengast wegen einer Ferienwohnung. Und gerade in diese Wohnung sollten wir ein Jahr später einziehen. Und die Frau wurde unsere Hausmeisterin. Den Wohnungs zins zahlte, ohne dass er es zuerst wusste, ein Oberaargauer. Gemeindeschreiber Ruch von Herzogenbuchsee hat mir an einer meiner ersten Ausstellungen vorgeschlagen, mir monatlich 50 Franken einzuzahlen, so dass er dann ab und zu ein Bild holen könne. Als später eine grössere Wohnung 100 Franken kostete, hat er seine Einzahlungen erhöht.

Dass Ruth und ich vom Oberaargau weg wollten, war längerfristig eine kluge Entscheidung. Aber die Probleme, die auf uns zukamen, unterschätzten wir. Es zeigte sich bald, dass im Seeland niemand auf mich gewartet hatte. Hier hatte man Albert Anker, den Maler der blonden Mädchen und des Gemeindeschreibers. Zudem waren Ankerbilder inzwischen so teuer, dass die Seeländer davon entbunden waren, diese zu kaufen. Aber sie beabsichtigten auch keine anderen Bilder zu kaufen, weil diese ja ohnehin schlechter waren. Nachdem ich diesen Sachverhalt zur Kenntnis genommen hatte, veranlasste mich das zum schlimmsten Kulturvergehen, das man im oberen Seeland machen konnte. Ich liess zweideutige Bemerkungen über Anker fallen. Und in einem Katalog verstieg ich mich zur Bemerkung: «Das Seeländer Kulturleben liegt vor Anker. Wenn ein Schiff vor Anker liegt, fährt es nicht übers Meer.» Wen wundert es, dass ich für lange Zeit zum Buhmann der Ankerverehrer wurde. Und wen wunderte es, dass unter solchen Umständen drei junge Künstler, die sich im Seeland zu wenig beachtet fühlten, ein Schutz- und Trutzbündnis eingingen, nämlich Ernst und Erich Müller und ich.

Aber unsere Abwehrreaktion richtete sich auch gegen das, was in der Berner Kunstwelt vorging, wo Harry Szeemann die Kunsthalle zum Zentrum der Avantgarde zu machen im Begriff war. Aus unterschiedlichen Gründen hatten wir drei damit Mühe. Ernst, weil er nur traditionelle Kunst gelten liess, sein Bruder Erich, weil sein Blitzstart doch nicht weiter führen wollte. Und mir, der sich noch nicht zurechtfand in der Kunstszene. Unsere Selbsthilfegalerie, die wir dank dem Darlehen eines Amateurkünst-

lers in der Heubühne eines Bauernhauses bauen konnten, kam nicht so recht vom Fleck. Erst heute, wo die Galerie Vinez ihr fünfzigstes Jubiläum hinter sich hat, und ich das einzige überlebende Gründungsmitglied bin, funktioniert sie ganz gut.

Zum Glück für mich wurde gerade zu jener Zeit unter den Künstlern am Jurasüdfuss Unruhe spürbar, in die ich dann hineingeriet. Ich erlebte die Auseinandersetzungen um die Avantgarde nicht primär in Bern, sondern am Jurasüdfuss. Hier gab es eine wild wuchernde Kunstvielfalt. Die Auseinandersetzungen unter uns Künstlern glichen öfters einem Klamauk. Und unsere Koalitionen wechselten oft.

Alles, was etwas taugt in der Kunstartwicklung, entsteht planlos, aber nicht grundlos. Man sah in den 1960er Jahren die Entwicklung, welche am Jurasüdfuss vierzig Jahre später zur rekordverdächtigen Museumsdichte führen sollte, nicht voraus. Doch in den damaligen Auseinandersetzungen zeichneten sich schon zukunftsweisende Tendenzen ab.

In Biel war der Solothurner Rolf Spinnler angekommen. Warum er von Solothurn wegzog, wo er zahlreiche Verehrer und Sammler hatte und immer auch eine Anzahl Verehrerinnen, konnte er nicht begründen. Irrgendetwas nervte ihn wohl. Aber jetzt war er in Biel, und bald begann ihn Biel noch mehr zu nerven.

Wenn ich selber ein wenig Übersicht über die damaligen Turbulenzen gehabt hätte, wäre mir eingefallen, dass er jemand war, der zwischen Stuhl und Bank geraten musste. Und wenn ich noch ein wenig mehr Einsicht gehabt hätte, würde ich geahnt haben, dass wir zwischen Stuhl und Bank Kollegen sein würden. Wir kamen beide von traditionellen Bildauffassungen her. Und für uns war der Ausgangspunkt für ein Bild immer etwas Gegenständliches. Eine Landschaft, ein Mensch, ein Gerät. Es konnte auch eine meteorologisch bedingte Stimmung sein. Selbst Erfundenes, Phantastisches oder Formspielerisches war gegenständlich. Für ungegenständliche Abstraktionen hatten wir kein Verständnis. Wir abstrahierten zwar Gegenstandsformen zum Zwecke der Vereinfachung und als Ausdrucksverstärker, aber das gehörte für uns zur gegenständlichen Malerei. Auf diese Weise suchten wir immer auch nach neuen Ausdrucksformen, die unseren Erfahrungen mit einer sich rasch verän-



Sonnenaufgang (Paris).
Öl auf Karton (1954)
40/40 cm, Privatbesitz

Erstes Selbstbildnis.
Öl auf Leinwand auf Karton (1955)
28/25 cm



dernden Welt entsprachen. Eine solch langsam sich weiterentwickelnde Kunst, die sich zudem noch nach individuellen Kriterien ausrichtete, entsprach nicht den Tendenzen der damaligen Avantgarde. Dort entwickelten sich neue Ausdrucksformen nicht, sie fielen fixfertig vom Himmel. Seit Kunsthallenleiter Arnold Rüdlinger in den 1950er-Jahren vor allem aus dem französischen und dann aus dem amerikanischen. Man glaubt es heute, 60 Jahre später, kaum mehr, dass damals alle zwei bis drei Monate das Noch-nie-Dagewesene neu erfunden wurde.

Rolf Spinnler war viel weiter und viel freier im Gestalten als ich. Er hatte ein untrügliches Gespür, wann seine Bilder den intensivsten Ausdruck erreichten. Ich habe von Rolf viel gelernt. Leider hatte er strenge Grenzen gegen alle neuen Medien gezogen, die sich damals zu entwickeln begannen. Eigentlich hätte man erwarten sollen, dass ihm zumindest Performances einleuchten würden. Ihm, dem Theater- und Opernfan, dessen überraschende Gesangsauftritte in Bieler-Altstadtbeizen damals berühmt waren, hätte ich diese Flexibilität zugetraut. Aber da sah Spinnler keine Verbindung zur visuellen Kunst.

Einige Zeit lag ich noch auf seiner Linie, aber im Laufe meiner Entwicklung erkannte ich, dass Ungleiches in der Kunst nebeneinander bestehen kann. Und dass dieses Nebeneinander Kreatives bewirkt. Und darum nahmen unsere Karrieren dann einen anderen Verlauf. Rolf Spinnler ist aus meiner Sicht der verkannteste Künstler am Jurasüdfuss. Und zudem hatte er das Pech, dass ausgerechnet in Solothurn und in seinem Museum die Avantgarde der 1950er und 60er Jahre einen Stützpunkt errichten konnte, der die «Moderne» um Hodler und Amiet gelten liess, aber dann einen Trennungsstrich zog, der Rolf unter Gestriges einordnete.

Dass meine Karriere anders verlief, verdanke ich sicher nicht nur meinem Weitblick, sondern meinem längeren Leben. Inzwischen hat sich die Kunstwelt sehr verändert. Vermutlich sind die Kunsttendenzen immer noch auf momentane Trends ausgerichtet, das ist ja dem Handel förderlich. Aber das Verständnis für die Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten ist doch sehr gewachsen.



© Martin Disler, *Ich sah sie stürzen* (I saw them plunge), 1989.
Courtesy the Estate Martin
Disler and Buchmann Gallery
Berlin / Lugano. Foto: Georg Kipp

Zurück in die 1960er Jahre, als die Aufbruchstimmung den Jurasüdfuss erreichte, und mein Aktionsradius sich zusehends erweiterte. Daran ist mein längst verstorbener Kollege Ronny Geisser mitschuldig. In dieser konfliktreichen Zeit war er der friedlichste von uns. Und er war viel unterwegs zwischen Olten, Solothurn, Biel und Vinelz. Die Solothurner Künstler lernte ich weitgehend durch Ronny kennen. Eines Tages brachte er Martin Disler und dessen Freundin Agnes Barnettler mit nach Vinelz. Disler war damals gerade damit beschäftigt, sich in die internationale Kunstszenen abzusetzen. Aber vorher nahm er noch die Gelegenheit wahr, mir zu erklären, wie sehr meine Malerei daneben sei. Und dass ich nicht begriffen hätte, wohin die Entwicklung gehe. Voilà!

Wie wichtig Künstler wie Ronny Geisser waren, kann man nur verstehen, wenn man sich vergegenwärtigt, wie mühsam damals in kleinstädtischen und ländlichen Gegenden die Kommunikation war. In Vinelz zum Beispiel hatte es 1958 acht Telefonanschlüsse. Wenn ich mit einem Kollegen telefonieren wollte, um ein Treffen abzumachen, musste ich zur Post gehen (Öffnungszeiten 2 Stunden pro Tag), die Telefonnummer dem Posthalter geben und warten, bis der die Verbindung herstellte, was gut und gerne eine Viertelstunde dauern konnte. Dann musste ich den Hörer in der Telefonische abnehmen und möglichst rasch meine Mitteilung machen, damit die Kosten nicht aus dem Ruder ließen. Dass Posthalter und Postkunden mithörten, war selbstverständlich. Für die heutige Handy-, Mail- und Smartphonewelt ein unvorstellbarer Zustand. Aber trotzdem kamen auch wir voran, und die Unruhe der Künstler wurde zusehends wahrgenommen. Nicht zuletzt, weil wir anfingen, Forderungen zu stellen an die städtische Kunstkommission und an den Vorstand des Kunstvereins Biel. Auch die kantonale Kunstkommission verschonten wir nicht. Und dann gründeten wir in Biel eine eigene GS MBA-Sektion (Gesellschaft schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten, heute Visarte). Die Auseinandersetzungen im Kulturbereich waren allgegenwärtig, und ich steckte mittendrin.

Wenn du dauernd kritisierst und beargwöhnst, wird unweigerlich einmal jemand von den Angepöbelten den Spiess umdrehen und dich auffordern, Einsitz im unfähigen Gremium zu nehmen, um in Zukunft alles



Globale Stadt (Biel).
Öl auf Leinwand (2005/13)
60/94 cm, Centre PaquArt, Biel



Agglomeration Jura-Südfuss.
Öl auf Leinwand (2012/13)
50/80 cm, Privatbesitz

besser zu machen. Und dann sitzt du in der Tinte: wenn du nicht die Glaubwürdigkeit verlieren willst, musst du einsitzen. So begann meine Ochsentour durch Vorstände, Ausstellungs- und Kunstkommissionen. Wie ich das durchgestanden habe, weiss ich nicht mehr. Denn zur gleichen Zeit sind in meiner Malerei entscheidende Schritte passiert.

Während meiner Kommissionsarbeit habe ich eine andere Einstellung zu mir fremden Kunstrichtungen und Tendenzen erworben. Fremdes lernte ich mit Interesse zu betrachten. Verlor alle Abwehrreaktionen. Lernte aber auch zu erkennen, was meine Arbeit direkt beeinflusst und was mir nur indirekt eine Anregung sein kann. So habe ich viele der neuen Medien besser kennengelernt. Und dadurch klar erkannt, was meine Sache ist und was nicht. Das war auch die Zeit, als sich mein Interesse vermehrt den Arbeiten der Jungen zuwandte. Und da ist es an der Zeit, dass ich auf die Bedeutung der Schule für Gestaltung in Biel hinweise, die unter Urs Dickerhof und dem Leiter der Vorkurse, Edi Aschwanden, eine sehr aktive Künstlergeneration auf die Reise geschickt hat. Urs Dickerhof hat es verstanden, in seiner Schule eine Stimmung zu erzeugen, in der das Wort «Kreativität» keine Worthülse blieb. Und so hat das Bieler Kulturleben direkt oder indirekt einen Schub erfahren.

Danach fing auch die Diskussion um ein Museum in Biel an. Ähnliche Diskussionen waren am Jurasüdfuss an verschiedenen Orten im Gang. Und als es dem wirbligen Galeristen Toni Brechbühl gelang, in Grenchen ein Museum zu realisieren, war am Jurasüdfuss kein Halten mehr. Eine rekordverdächtige Museumsdichte entstand zwischen Neuenburg und Olten. Tatsächlich kann man sich heute schon die Frage stellen, ob hier am Jurasüdfuss ein neuer Kulturraum entstanden sei mit ganz spezifischen Eigenschaften.

Ein Kulturraum ohne Zentrum. Ein Kulturraum, in dem die Leiter/Innen von Kunsthäusern immer wieder versucht haben, ihrer Kunstsicht, ihrer Kunstrichtung oder Tendenz zur Dominanz zu verhelfen. Erfolglos! Die Artenvielfalt gehört zu den Wesensmerkmalen am Jurasüdfuss. Man kann das als Schwäche sehen. Aber mit Blick auf umfassendere Evolutionen als sie in der Kunst stattfinden, muss man Vielfalt als Stärke erkennen.

III

Als das Kunstmuseum Bern und das Kunsthaus Langenthal 2011 die Ausstellung «Weites Feld, Martin Ziegelmüller, ein Werküberblick» veranstalteten, musste ich für das Buch zur Ausstellung mein Ausstellungsverzeichnis überprüfen und komplettieren. Dabei zeigte sich, dass ich zwischen 1952 und 2011 im Oberaargau alle 2-3 Jahre eine Einzelausstellung gemacht hatte. Deshalb ist der Oberaargau vermutlich meine tragfähigste ökonomische Basis geworden. Darum sind die Fahrten, welche Ruth und ich seit 1958 in regelmässigen Abständen zuerst mit unserem alten 2 CV vom Seeland in den Oberaargau machten, sowohl aus familiären, wie aus ökonomischen Gründen wichtig gewesen.

Als später unsere Familie grösser wurde, wechselten wir auf Occasions-VW-Busse, die wir vom Strassenbauer Franz König jeweils gegen ein Ölbild erhielten.

Vor Jahrzehnten habe ich einmal einem holländischen Kollegen erzählt, in der Schweiz sei es möglich, dass ein Anfänger seine ersten Ausstellungen in der Aula eines Schulhauses oder einem Vereinslokal organisiere, und dass solche Ausstellungen auch beachtet und Bilder gekauft würden. Der Kollege erwiderte erstaunt, zuerst müsse man doch eine professionelle Galerie finden, die einen vertreten wolle. Sonst komme man nicht an die reichen Käufer heran. Als ich ihm sagte, dass es bei uns nicht nur reiche Bilderkäufer gebe, dass sich unter meinen Käufern auch Arbeiter und Bauern befänden, staunte er.

Und übrigens sei das nicht nur in den kleinen Städten so. In Bern habe der Möbelhändler Anliker seinerzeit einen Keller minimal ausstellungstauglich eingerichtet und an junge Künstler vermietet. Als ich dort ausstellte, kam Professor Wilhelm Stein, Kunsthistoriker, und kaufte ein Bild. Und er hat dann vermutlich dafür gesorgt, dass ich schon bei meiner ersten Bewerbung das Louise Aeschlimann Stipendium erhielt. Ich habe das natürlich nicht als Vetternwirtschaft verstanden, sondern als Folge meines grossen Talents!

Es ergäbe eine einseitige Sicht, wenn ich unsere Fahrten in den Oberaargau nur als ökonomische Notwendigkeit darstellen würde. Da spielen immer auch Emotionen hinein, Jugenderinnerungen an die Wässermatten im Önztal, an die Aare, die mich geprägt haben. Und der blaue Berg,

der die Welt meiner Kindheit begrenzt hatte, gewann durch unsere Fahrten eine neue Präsenz. Ich habe den Ablauf der Juraformen von Fahrt zu Fahrt intensiver registriert. Und schon unterwegs entwickelte ich Vorstellungen darüber, wie sich diese oder jene Fels- oder Baumstrukturen in einem Bild entwickeln könnten.

Das fing jeweils schon beim Start in Vinelz an. In der Dämmerung strahlte der Chasseral bereits im Morgenlicht. Wie oft habe ich seither ausprobiert, wie ich dieses Strahlen mit Farbe auf einer Leinwand zustande bringen könnte.

Nach Biel fuhren wir dann dem Hang des Bözingenbergs entlang. Meteorologische und jahreszeitliche Eigenheiten liessen sich an dieser aufsteigenden Fläche wie auf einer Leinwand ablesen. Struktureffekte von winterkahlen Laubbäumen und dunklen Tannenflecken dazwischen ergeben Ablaufrhythmen, die ein Bild prägen können. Oftmals hing auch eine Wolkenbank, die aus der Taubenlochschlucht heraus quoll, über dem Grat. Etwas später leuchteten die Felsformationen des Grenchenbergs bis ins Emmental hinüber.

Mich wundert es nicht, dass mir dann im Tunnel unter der Witi die verrücktesten Bildideen in den Sinn kamen. Zum Beispiel jene vom Flugzeug, das den Flugplatz Grenchen nicht mehr fand, weil ich, von Einsteins Relativitätstheorie verwirrt, das Jurameer zurückfluten liess, worin sich Saurier tummeln und verwundert das abgestürzte Flugzeug anfauchen, dessen Heckflosse aus dem Morast ragt.

Grenchen ist mir überhaupt ein Ideenhotspot geworden. Da habe ich doch vor Jahren das nächtliche Lichtergeflacker der Agglomeration Jurasüdfuss bis zur Jurakrete hochgezogen, wo es jetzt den Sternenhimmel überstrahlt.

Dann steigt die Hasenmatt auf, deren Silhouette mir spannender erscheint als jene des Weissensteins.

Vom Hellköpfli und vom Roggen habe ich schon viele Bilder gemacht. In Wangen müssen wir dann abbiegen. Aber manchmal fahren wir bis Niederbipp weiter, um in die Klus hineinzuschauen.



Zeitverschiebung.
Radierung aus dem Zyklus
Teilchenbeschleuniger (2014)
13,1/34,5 cm

IV

Ich freue mich immer, im Oberaargau Freunde und Bekannte aus meiner Jugendzeit und meinen Anfängen zu treffen – und das nicht nur aus nostalgischen Gründen. Einige Oberaargauer haben meine Entwicklung als Künstler beeinflusst. Zwei von ihnen, Erich Grädel und Heinz Trösch, haben mir wichtige Anstösse gegeben. Und ihre Bildersammlungen zeugen davon, dass die Anstösse öfters auch ökonomischer Natur waren.

Heinz Trösch. (links)
Öl auf Jute (1990)
180/90 cm, Privatbesitz

Erich Grädel. (rechts)
Öl auf Jute (1990)
180/90 cm, Privatbesitz



Bei Grädels in der Mühle Oberbipp hängt ein Querschnitt meines Schaffens von meinen Anfängen bis heute. Alle von mir je ausgeübten Techniken sind vertreten. Darunter hat es ein paar ungewohnte Bilder, die ab und zu nicht mir zugeschrieben werden.

Drei Generationen haben die Bilder in der Mühle erworben. Als Frau Schelbli das erste Bild kaufte, war ich nicht sicher, ob dieser Kauf der Tatsache zu verdanken sei, dass mein Vater ein guter Kunde der Druckerei Schelbli war. Frau Schelbli kam in der Folge immer wieder zu meinen Ausstellungen und kaufte weitere Bilder, da wusste ich, dass sie an mir und meiner Weiterentwicklung als Maler interessiert war.

Die Freundschaft mit Heinz Trösch fing typisch schweizerisch an: Leutnant Trösch und Korporal Ziegelmüller haben zusammen den 3. Zug der 3. Kompanie des Bat. 37 in Schuss gehalten.

Bekanntlich gibt es im Militärdienst auch Gefechtspausen und Ausgang am Abend. So fingen unsere Gespräche an. Und dabei stellten wir fest, dass wir beide am Anfang einer Laufbahn standen, die jeder von uns zielstrebig und vehement anging. Kann sein, dass uns gegenseitig diese Zielstrebigkeit beeindruckt hat. Das Interesse für das, was der Andere anstrehte, ergab sich von selbst. Bald diskutierten wir darüber, warum man auf so etwas Ausgefallenes wie die Malerei verfallen konnte. Und handkehrum vernahm ich von technischen Innovationen, welche in der Glasindustrie anstanden, und in die Heinz eingestiegen war.

Es ist ziemlich einmalig, dass zwischen einem Künstler und einem Industriellen Gespräche stattfinden, in denen beide Tätigkeitsbereiche von gleicher Bedeutung sind.

Über ihren harten Existenzalltag wollen Industrielle normalerweise mit einem Künstler nicht reden, sie interessieren sich für die Ausgleichsmöglichkeiten, die ihnen Kunst bieten kann.

Es ist folgerichtig, dass dann in den Produktionshallen von Glas Trösch meine erste Serie «Bilder aus der Arbeitswelt» zwischen 1973 und 1974 entstanden ist.

1997 bis 1998 ist dann eine zweite wesentlich grössere Serie dazugekommen. Entsprechend der erfolgten Expansion von Glas Trösch beschränkte sich die zweite Serie nicht nur auf die Fabriken im Oberaargau.



Bilder aus dem Operationssaal.
Gouache auf Papier (1983)
100/70 cm, Privatbesitz

1982 bis 1984 entstanden die Zeichnungen und Bilder des Operationssaals. Als ich Erich Grädel fragte, ob ich bei ihm im OP zeichnen könnte, fand er, die Herzchirurgie sei doch nichts für einen Künstler. Aber da hat er sich getäuscht, mich hat das unglaublich fasziniert. Erstaunlicherweise sind die Ops-Bilder beim Publikum sehr gut angekommen.

Ich frage mich manchmal, wie weit die Geologie des Oberaargaus die Oberaargauer geprägt hat. Dort wo das Schweizerische Mittelland vom Napf und seinen emmentalischen Ausläufern bis an den Jurafuss zusammengedrängt wurde, spüre ich ein Zusammengehörigkeitsgefühl. Allerdings kein behäbiges wie in anderen bernischen Regionen.

Vielleicht sind Trösch, Grädel und Ziegelmüller typische Oberaargauer Fälle. Altersmäßig waren wir nicht weit auseinander. Hatten früh schon Familien gegründet. Und bald schon sollten unsere Jungen in unseren Gesprächen mitmischen.

Und immer wieder brachen wir aus dem Oberaargau aus und waren doch darauf bedacht, die Verbindung zu ihm nicht zu verlieren.

V

Ab Mitte der 1970er Jahre habe ich an der Sommerakademie Niederbipp und im Künstlerhaus S11 in Solothurn Malunterricht gegeben. Später kamen Kurse in der Schule für Gestaltung in Bern, in der Lehrerfortbildung etc. dazu.

Ich bin nicht Lehrer und ich habe keine didaktische Vorbildung. Mir blieb nichts anderes übrig, als mich zu fragen, wie ich eigentlich gestalterische Aufgaben angehe. Ich habe mir früher nie Gedanken über meine Vorgehensweise gemacht. Ich habe immer darauf losgearbeitet und bloss über technische Probleme nachgedacht. Künstlerisches Schaffen ist mir Intuition. Jetzt musste ich mich fragen: Wie verbinde ich eigentlich diese Intuition mit meinem technischen Wissen und mit dem, was ich beim Anschauen von Bildern alter oder jüngerer Meister erkannt habe? Und so habe ich meinen Schülern zumindest keine blutleeren Theorien verkündet.

Erstaunlicherweise hat das auch keine negativen Auswirkungen auf mein Schaffen gehabt. Ich musste bloss lernen, Intuition und Wissen auseinanderzuhalten. Beim Malen darf ich nicht anfangen, zu denken, da geht es darum, den Rhythmus der Arbeit laufen zu lassen. Eine Massnahme muss sich aus der anderen ergeben. Das Denken muss sich im Hintergrund halten, darf sich erst in einer Arbeitspause, die es ja auch gibt, zu Wort melden. Dann muss ich mich fragen, ob diese oder jene Farbe, die ich gefühlsmässig aufgetragen habe, auch tatsächlich die richtige sei. Intuition und Gefühle können sich ja auch täuschen. Aber wenn es dann wieder los geht, muss ich mir einen Ruck geben, das Denken abstellen und dafür wieder den Rhythmus der Linien und die Gewichtung der Flächen finden. Sonst kommen die überzeugenden Ideen nicht zum Tragen.

Dass mir in der Zeit meiner Unterrichtstätigkeit die Probleme der nächsten Malergeneration nähergekommen sind, ist normal. Ihr Umgang mit neuen Medien, mit der digitalisierten Welt und ihren Bodenlosigkeiten interessierten mich mehr als die überholten Kunstkriege unserer Generation.

An dieser neuen Situation ist auch unser Sohn Wolfgang Zät (Pseudonym) mitschuldig. Es ist etwas ungewohnt, dass der Sohn der wichtigste Kritiker des Vaters wird.

Aber so hat es sich ergeben. Erich Grädel hat vor mehr als dreissig Jahren, als er die erste Litho von Wölf sah, zu mir gesagt: «Du musst aufpassen, dass man später, wenn man von Wölf redet, von dir nicht bloss erwähnt, der Vater sei auch Maler gewesen.»

VI

Die Schriftsteller im Kulturraum Jurasüdfuss sind zum Teil selber als Maler oder Zeichner tätig, sogenannte Doppeltalente, und haben öfters die Neigung, uns zu belehren oder zu kritisieren. Und weil ich selber bekanntlich neben dem Malen immer auch schreibe, fühle ich mich bemüsstigt ihnen entgegen zu halten.

Meinen Jurasüdfuss lasse ich im Centre Dürrenmatt in Neuenburg anfangen. Dort hat im Beisein von Varlins «Völlerei» der Dichter Dürrenmatt seine Zeichnungen und Bilder verdichtet, bis sie ihn ins Dichten zurück schlugen.

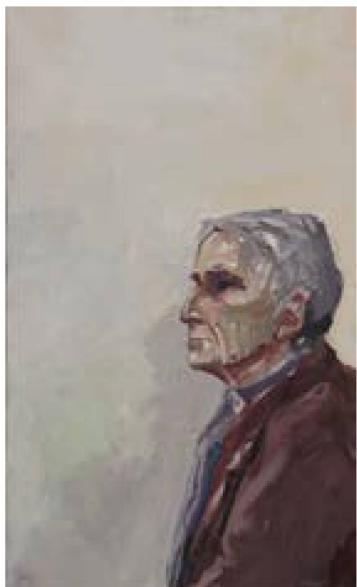


© Wolfgang Zät.
Triptychon Teil 1
Linolschnitt (2011)
240/202 cm (Auflage 6 Ex.)



Gerhard Meier.
Öl auf Leinwand (1991)
100/81 cm, Privatbesitz

Peter Killer.
Öl auf Leinwand (2006/07)
100/60 cm



Ich stelle mir vor, wie er über den See zu den Alpen hinüber schaute und sich die Blüemlisalp auswählte, um unter ihr den Bundesratsbunker nach dem Atomkrieg im Tibet vergammeln zu lassen.

Nach Neuenburg kommt Neuenstadt, wo Erika und Gian Pedretti zu uns nach Vinelz hinüberschauen und wir zu ihnen. Gian ist vom Engadin herunter in den Nebel abgestiegen. Erikas Reise fing in Böhmen an und führte um die halbe Welt hierher, wo sie jetzt zuhause und doch nicht ganz heimisch geworden ist. Unstet fahren die beiden mal nach Venedig, mal nach London. Und, wenn sie an den See zurück kommen, sind wir noch immer da.

Weiter nach Biel und Solothurn zu Jörg Steiner und Peter Bichsel. Zu den visuellen Künsten haben sie oft Stellung genommen. Öfters habe ich mich allerdings gefragt, wie gut sie hingeschaut haben. Ich hatte oft den Verdacht, sie würden Trendmeldungen hinter leger demonstriertem Fachwissen verstecken.

Folgt dann Gerhard Meier am Gerhard Meierweg in Amrain. Mit ihm habe ich im Laufe der Jahre ein paar schöne Gespräche geführt, die sich zwischen Bedächtigkeit und halb verdeckter Ironie bewegten. Für mich erstaunlich darum seine boshafte Bemerkungen zu Schriftstellerkollegen.

Wenn Gerhard sich als Bauer mit Bindschädler oder umgekehrt nach Olten begeben hat, dann wünschte ich mir, dass sich Robert Walser zu ihnen gesellen würde. Vermutlich verfehlten sie dann auf dem Rückweg Amrain und liefen ins Uferlose weiter, und vielleicht finge es an zu schneien und Walser verlöre den Hut.

Wenn Gerhard Meier über Amrain und seine Bewohner schreibt, die vielleicht gerade dem Umzug der Turner von Inkwil zuschauen oder sich in der Heubühne erhängen, dann ist Gerhard Meier zuhause wie selten ein Schriftsteller zuhause ist.

Aber im nächsten Moment schon macht er sich auf nach Russland, wo seine gelben Birken weit über Borodino hinaus bis nach Sibirien hinüberleuchten.

Anders geht das Schreiben in Olten vor sich. Dort hat Peter Killer das Kunstmuseum geleitet. Er hat schon als Journalist über mich geschrieben und dann als Direktor des Kunstmuseums meine Arbeiten mehrmals gezeigt.

Peter Killer hat sich immer die Freiheit genommen, Kunst nicht durch gefärbte Linsen anzuschauen. Ob Bilder im Trend oder in der Tradition liegen, er hat sich immer nur gefragt, ob das gute oder schlechte Malei sei und hat das dann auch geschrieben. Das ist ihm öfters zur Last gelegt worden.

Und jetzt hat Alex Capus, auch in Olten, das Buch «Das Leben ist gut» geschrieben. Eine positive Nachricht vom Jurasüdfuss.

VII

Ob es den Kulturraum Jurasüdfuss gibt oder ob er blass als Vorstellung in meinem Schädel herumpoltert, bleibt offen. Sollte es ihn geben, so wird er speziell sein. Ein Kulturraum ohne Zentrum. Ohne Metropole.

VIII

Es ist schon fast ein Ritual, dass wir auf unseren Fahrten in den Oberaargau noch an einem neuralgischen Ort unserer Jugendzeit anhalten. Das letzte Mal war es die Einmündung der Önz in die Aare. Ich schaute flussaufwärts, wo in meiner Kindheit die Wirbel der grossen «Woog» dem Ahnungslosesten klar machten, dass die Aare kein harmloses Gewässer ist. Aber jetzt fliesst sie ruhig vorbei. Die Wirbel und die Stromschnelle bei der Vogelraupfi sind für immer metertief unter der Wasseroberfläche verschwunden.

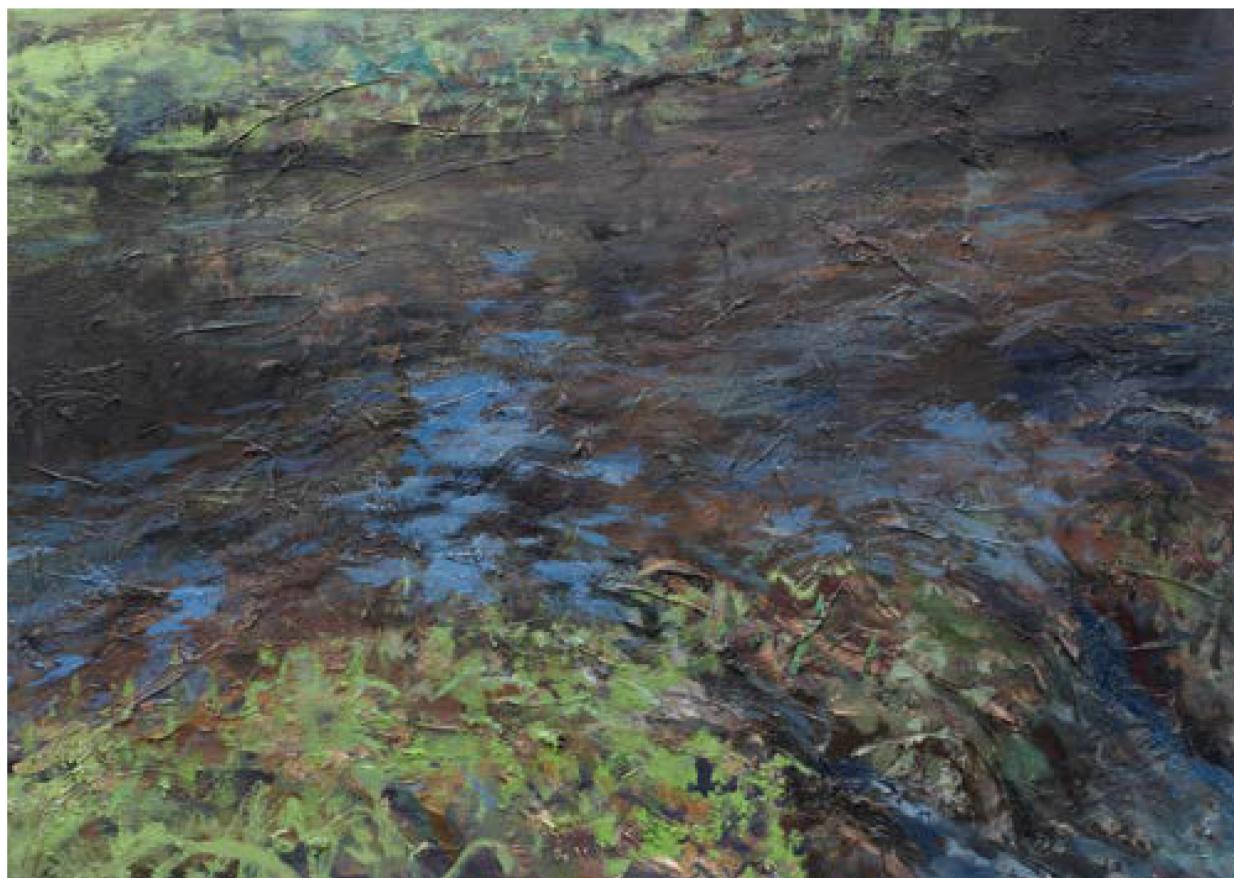
Zu berichten wäre noch, dass Ruth und ich inzwischen in Albert Ankers Seeland definitiv angekommen sind. Vor ein paar Tagen sagte ein Seeländer zu mir: «Gestern Abend haben sich über dem Grossen Moos gelbe Ziegelmüller-Wolken aufgetürmt. Das erste Gewitter ist wohl fällig.»

Anmerkung

Die Fotografien der abgedruckten Bilder realisierten: Alexander Jaquemet, Heini Stucki, Manu Friedrich.



Martin Ziegelmüller mit einem
Selbstporträt in seinem Atelier.
(Februar 2016) Fotos Daniel Gaberell



Wässerbach.
Öl auf Baumwolle (2010)
70/100 cm, Privatbesitz



Kondensstreifen.
Öl auf Baumwolle (1999/2002)
50/65 cm



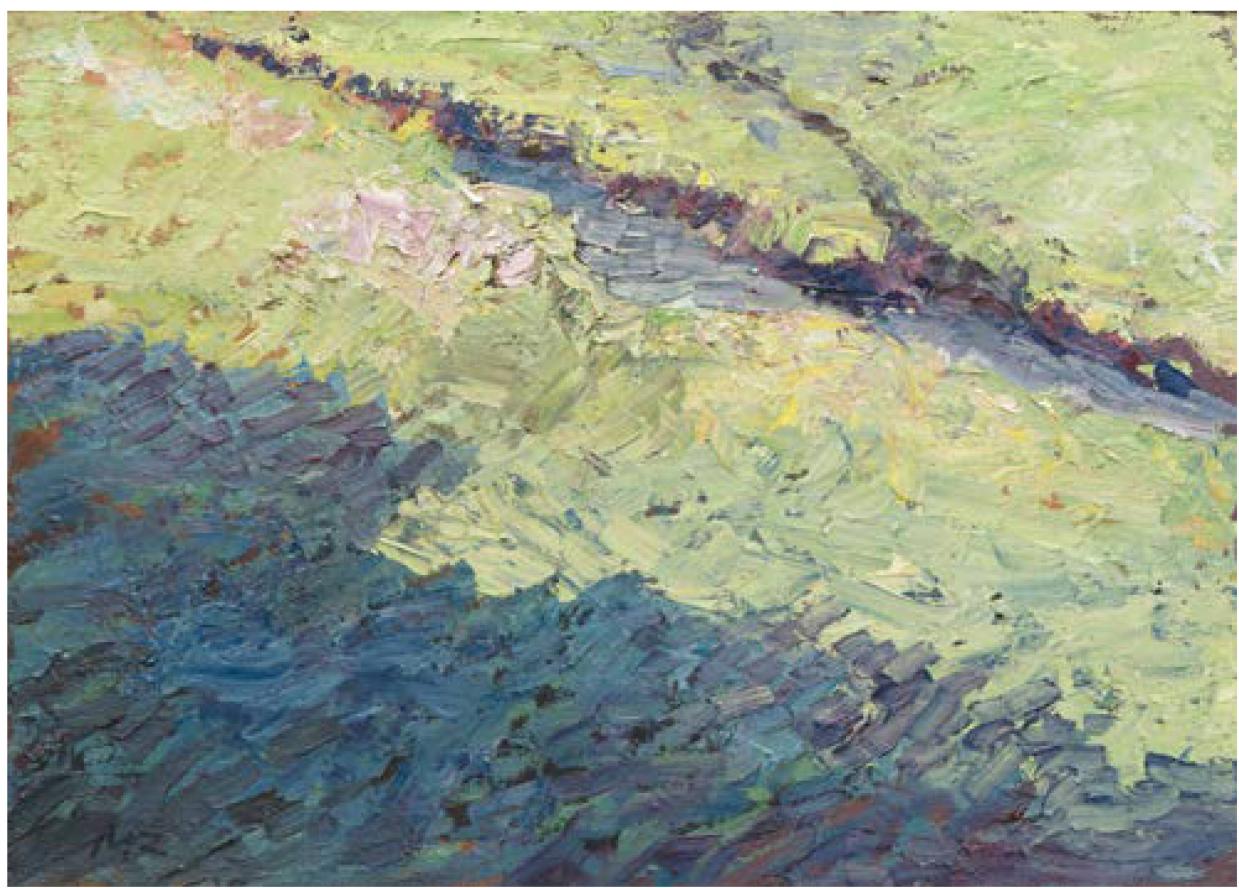
Früher Morgen (Jura).
Öl auf Leinwand (2009)
40/60 cm, Kunstmuseum Bern



Chasseral.
Öl auf Leinwand (2014)
70/100 cm, Privatbesitz



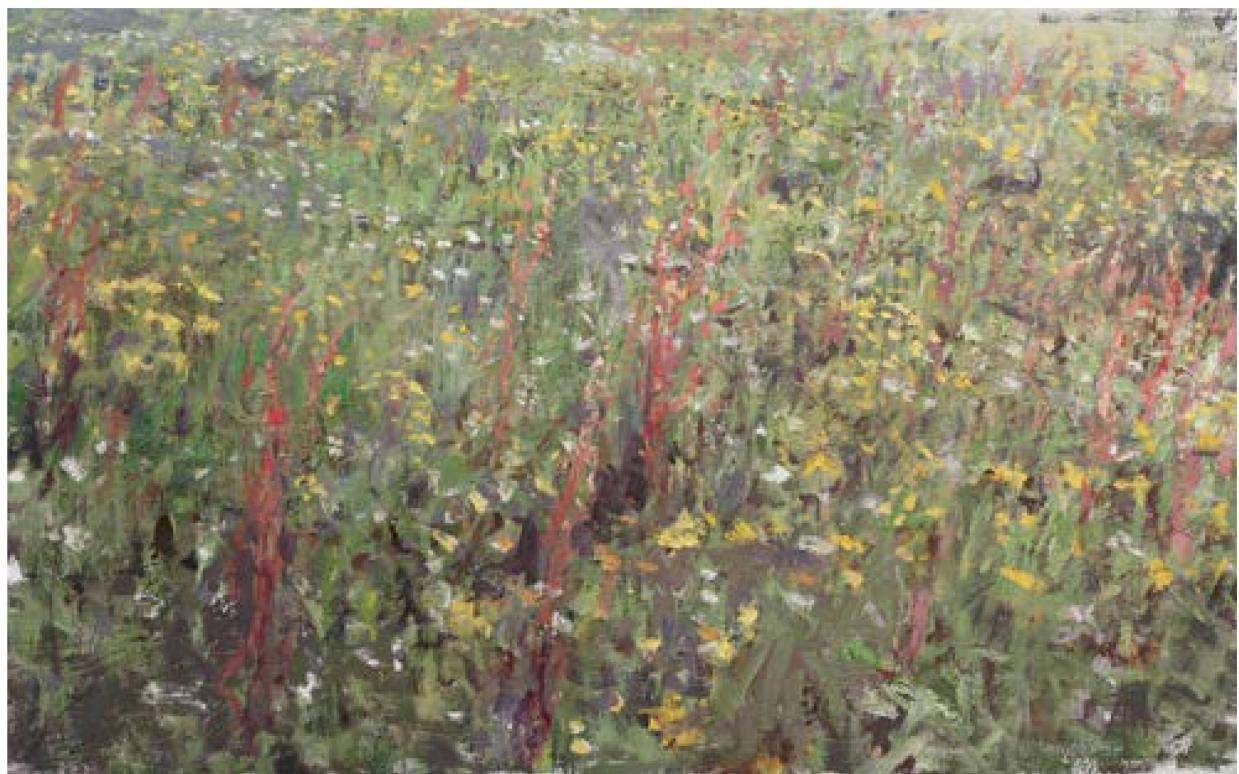
Wässermatte (Önz).
Öl auf Leinwand (1986/95)
82/120 cm, Privatbesitz



Schatten.
Öl auf Leinwand (1995)
50/70 cm



Pestwurz.
Öl auf Leinwand (1995)
90/146 cm, Asyl Gottesgnad St.Niklaus Koppigen



Sommerwiese.
Öl auf Leinwand (2006)
91/146 cm, Privatbesitz



Abend (Kondensstreifen).

Öl auf Leinwand (2002/09)

180/240 cm, Kanton Bern



Früher Morgen.
Öl auf Leinwand (2000/09)
150/240 cm, Kunstmuseum Bern

Herbst.
Öl auf Leinwand (2007/09)
120/180 cm, Privatbesitz



