

## Interview mit Bice Curiger (BC)

Die Fragen stellten Sandra Oehy (SO) und Dora Imhof (DI).

Das Gespräch fand am 20. Mai 2008 in der Villa Tobler, Zürich statt.

**Sandra Oehy:** Wir möchten Sie herzlich zum Interview begrüßen und würden uns freuen, wenn Sie zu Beginn etwas zu Ihrem Werdegang erzählen könnten. Wie sind Sie zur Kunst gekommen?

**Bice Curiger:** Eigentlich früh. Ich erinnere mich, dass ich mit etwa fünfzehn in einer Architekturzeitschrift meines Vaters einen Artikel über Pop Art gesehen habe, und das hat mich elektrisiert. Meine Eltern waren nicht unbedingt so kunstinteressiert, dass sie an Vernissagen gingen, aber ein Freund meiner Eltern war auch Architekt, er hat gemalt, und beide Eltern waren sehr visuell orientiert. Das hatte sicher einen Einfluss. Und die Pop Art, diese Initialzündung vielleicht, war deshalb wichtig, weil ich mich damit identifizieren und sagen konnte: Das ist es jetzt, das ist Kunst – und nicht dieses langweilige Zeug auf den Kalenderblättern oder das, was unsere Lehrer damals toll fanden, zum Beispiel Paul Klee. Das war etwas, was unsere Eltern oder die Lehrer toll fanden, aber ich fand das langweilig.

Und dann zum Werdegang: Nach der Matur habe ich mich für Kunstgeschichte interessiert, war aber unschlüssig, ob ich nicht doch Literatur studieren sollte. Ich habe mich für Anglistik interessiert, weil wir ein bisschen Teil der Generation waren, die Popmusik hörte, nach London ging und das ganz, ganz toll fanden. Vorher war man frankophil. Als Teenager hörte man Europe 1 und las französische Modezeitschriften. Es war alles ganz neu. Die deutschen Modezeitschriften waren furchtbar bieder, während etwa die französische *Elle* damals einen ganz andern Ton anschlug. So kam man auf einen Kurs, der hinmündete auf einen Kulturwandel – der Aufbruch nach dem Krieg, Ausbruch aus diesem etwas spiessigen Nachkriegsgefängnis, das, was man nachher immer mit 68 festmachen will. Aber es fängt vorher an und 68 ist ja nur eine studentische Revolte, die eigentlich noch sehr 19. Jahrhundert-Züge hat: Marxistisch und die Unterschicht, die sich gegen die Oberschicht wendet. Und das war ja im Pop und der Popmusik anders, das betraf die ganze Gesellschaft und den Lebensstil, finde ich.

Werdegang

Erste Kontakte mit der Pop Art

Kultureller Aufbruch um 68

**SO:** In den Interviews, die wir geführt haben, sind wir immer wieder auf die Frauenrakete gestossen. Was hat es damit auf sich, wer war beteiligt?

**BC:** Gut, da machen wir einen Sprung... Es gab die Frauenrakete und die Frauenausstellung... Die Frauenausstellung fand Ende 1974 im Strauhof statt [*Frauen sehen Frauen - eine gefühlvolle, gescheite, gefährliche Schau, Strauhof, Zürich, 1975*]. Die Initiantinnen waren Heidi Bucher und Rosina Kuhn. Heidi Bucher kam aus Kalifornien zurück, wo sie ein paar Jahre gelebt hatte, und erzählte von diesen Frauen, die dort Häuser gefüllt hätten, und sich so zum Publikum gewendet haben. Wir sagten dann irgendwie: Das machen wir auch... Also es waren eben zuerst diese zwei Künstlerinnen, vielleicht zwei Kunstgeschichtsstudentinnen oder drei, und dann ging das über – eine Freundin war Soziologin, eine andere Pädagogikstudentin usw. Es war wie ein Besetzen eines für die Kunst reservierten Ortes durch eine „kreative Bürgerinnenaktion“. Der Strauhof war ja wirklich der Ort, wo man die Lokalkünstler ausstellte – nicht wie jetzt, wo eher kulturgeschichtliche Ausstellungen stattfinden – und es war dieses Bürgerhaus mit diesen knarrenden Stiegen, diesen schönen schweren Türen und dem Kachelofen, sehr nah der Bahnhofstrasse. Es war wie eine Besetzung, es wurden übers Treppenhaus Kinderkleidchen und Spielzeug ausgebreitet und ein umgeworfener Kinderwagen – es war ein ziemlich anarchischer Aufbruch oder Ausdruck. Wir hatten natürlich kein Geld für einen Katalog. Aber es gibt ein Buch, ein Unikat im quadratischen Überformat, mit Ringen, das ist bei Katrin Trümpi zuhause archiviert... Sie war auch eine dieser Initiantinnen. Wir haben damals in Grüppchen gearbeitet und mein Beitrag war unter anderem ein Foto-Roman, der ist etwa vier Meter lang, in zusammengefügt Schwarzweissfotos. In der Art der Fumetti, dieser italienischen Fotoromanzi gemacht und fotografiert. Ich habe ein strenges schwarzes Kostüm an und empfangen zwei knackige junge Männer. Die sind von Anfang an in so kurzen Slips, einer hat noch ein Pelz-Gilet an [*lacht*]... Ich behalte die ganze Zeit mein schwarzes Kostüm an und Stöckelschuhe. Das war so eine Umkehrung der Profumo-Affäre aus den 60er Jahren. Damals musste ein englischer Minister zurücktreten wegen Christine Keeler, einem Callgirl. Ein unglaublich glamouröses Foto: Diese Christine Keeler, die irgendwie verkehrt auf einem Stuhl sitzt. Das ging durch die Weltpresse. Meine Idee war, das umzukehren. Es war lustig mit den Männern, als ich ihnen diese Idee erklärte, da sagten sie: „Ja, aber da müssen wir zuerst

Die *Frauenrakete*

Die Frauenausstellung im Strauhof

ins Archiv und dieses Foto nachstellen.“ Da sage ich: “Nein, jetzt machen wir doch einfach.“ Die Fotografin hatte dann so eine Polaroidkamera und dann sahen sie sich. Und erst beim Visuellen oder beim Anblick, wie sie einfach zu “Fleisch” werden [*lacht*], da ist der Groschen gefallen, und das war sehr lustig. Also gut, das war die Ausstellung. Dann haben wir auch Veranstaltungen gemacht: Elisabeth Bosshardt, sie war eine Mitbegründerin des Modeladens “Thema Séléction”, Sissi Zöbeli, die jetzt noch das Geschäft führt, hat auch mitgemacht in der Ausstellung. Elisabeth hat – eine Parodie auf Kosmetik – Lektionen aufgeführt, und das war extrem erfolgreich. Ursprünglich hatte sie wirklich Kosmetikerin gelernt, aber sie war als Kind – sie ist auch die Schwester von einem der Begründer der Mummenschanz-Gruppe – also sie hatte dieses Talent des Komischen und Komiker-Seins. Und daraus entstand die Frauenrakete. Wir wurden danach immer wieder für Auftritte angefragt und haben das Programm ausgebaut. Es gab nun etwa ein sogenanntes Panzerknackerballett. Wir traten etwa bei der Vorgängerinstitution vom Theaterspektakel auf, die hiess „Thearena“ und wurde immer im Sommer oder Spätsommer in Zelten durchgeführt auf dem Münsterplatz oder auf dem Hechtplatz. Geboten wurden Kleintheateraufführungen, Lesungen und ähnliche Sachen aus der Lokalszene. Da sind wir immer wieder mit der Frauenrakete aufgetreten. Kulminiert ist es, denke ich, 1977. Da haben wir im Albisgüetli den ganzen Riesensaal gefüllt, dort wo Blocher bzw. die SVP jetzt ihre jährlichen Veranstaltungen abhält. Wir hatten wirklich ein wahnsinnig tolles Publikum und der Abend hiess: “Liebt Trudi Erwin?” [*lacht*]... Auf dem Flugblatt tanzte ein Pärchen, die Frau trug ein Dirndl. Erst auf den zweiten Blick sieht man, dass es wie eine Kampfhandlung ist, und die Frau irgendwie dran ist, eine Selbstverteidigungsmassnahme zu machen. Das war das Flugblattmotiv. Schon ziemlich punkig gemacht, schwarzweiss auf rosa und hellgrünes Papier gedruckt. Die Dramaturgie des Abends war wunderbar. Es war rein additiv, jeder, der noch eine Nummer machen wollte, der konnte das dranhängen. Die Klammer war: Da sassen Trudi und Erwin auf der Bühne links und kuckten ins Publikum, vor sich hatten sie einen Fernseher. Also es war ein Fernsehabend. Was man auf der Bühne sah, war sozusagen das Fernsehprogramm des Abends und die beiden kommentierten dann immer. Ich hatte die Pausennummern. Ich ging dann immer mit einem Shoppingwäggeli durch. Das war jetzt ein bisschen weit ausgeholt, aber ich werd mich nun ein bisschen kurz erziehen.

**SO:** Also das hat dann auch bereits auf die Ausstellung *Saus und Braus* hingewirkt? Zum Beispiel die Erfahrung mit dem Strauhof...

**BC:** Genau. Ich hatte einen Artikel geschrieben im *Kunst-Bulletin*. Darin ging es um die Verschmelzung oder die Beziehung zwischen der Musikszene und der Kunstszene, die damals Ende 70er Jahre sehr stark war, mit Bands wie Kleenex, Hertz und die frühen Yello etc. Wo [*Peter*] Fischli zum Beispiel die Covers gemacht hatte usw. Und dann rief mich Herr Müller von der Präsidialabteilung an. Er war da nur kurz tätig und ging anschliessend nach Solothurn. Er hatte diesen Artikel gelesen und sagte: "Möchten Sie nicht darüber eine Ausstellung im Strauhof machen? Wir haben da einen Termin im Sommer frei." Das war aber wahnsinnig kurzfristig. Ich glaube, die hatten mich im Mai gefragt, und im Juli war die Ausstellung. Die Stossrichtung war für mich zu sagen: „Das Kunst-Establishment denkt/kuckt nur die Werke an in ihrer Reinheit und schaut nicht auf das Klima oder wo die Wurzeln sind und die Inspiration – also, wo die soziologische Verankerung ist.“ Darum war es wichtig, dass man nicht unbedingt nur reine Künstler oder Leute ausstellt, die ein Selbstverständnis haben, nach aussen zu treten und sagen: "Ich bin Künstler", sondern kreative Menschen, die einfach zum Humus gehören, wo Kunst entsteht. David Weiss beispielsweise kannte ich schon sehr früh. In den 70er Jahren gab es zwar eine Kunstszene, man redete immer von diesen Aargauer Künstlern und den Berner Künstlern, diesen Introvertierten, aber Zürich, das war keine eigentliche Kunststadt, fand man, weil es halt eine Geldstadt war. Dabei verkannte man, dass da die Kreativen, künstlerisch Tätigen, eine Art Subkultur, ein Underground-Dasein oder -Verständnis hatten. Aber es schien irgendwie zu präntiös zu sagen: "Ich bin Künstler". Ein David Weiss hätte das nicht gesagt, obwohl er Zeichnungen machte und ausstellte. Mit andern führte er aber auch einen makrobiotischen Laden, der hiess "Mister Natural" nach Robert Crumb [*lacht*], da oben am Seilergraben. Das war eben etwas sehr Zürcherisches, dass man nicht sagt: "Ja, da hat's diese Sensiblen – wie Winnewisser oder so..." Nein, wir sind urban, und darum heisst der Untertitel zu *Saus und Braus* „Stadt-Kunst“. Es hat mit Haltung zu tun. Natürlich gab's Objekte, die man ausstellen konnte. Zum Beispiel Olivia Etter, sie hatte noch nie ausgestellt, aber sie war eine irgendwie originelle Person in dem Ganzen drin. „Mach was!“ – "Ja, ich mach da so einen Raum..." Oder François Viscontini mit seinen Zeichnungen. Er installierte eine Art Bilderduche, der Raum war ganz klein, und er hat

Verschränkung  
von Musik und  
Kunst

Das Selbst-  
verständnis der  
Zürcher Kunst-  
schaffenden

'Stadtkunst' und  
*Saus und Braus*,  
1980

hunderte von kleinen Bildern aufgehängt. Oder Sergio Galli, der einfach diese Kopien von Bildern gemalt hat: *Les Demoiselles d'Avignon* oder *A Bigger Splash* von Hockney. Er hatte sie nie im Original gesehen und der Witz ist, glaube ich, dass ihm *Les Demoiselles d'Avignon* noch seitenverkehrt geriet, weil er das Dia falsch reingetan hat [*alle lachen*] ...

**Dora Imhof:** Hast du den Künstlern dann vollkommen freie Hand gelassen, was sie machen, oder hast du da eingegriffen?

**BC:** Ja, ich habe natürlich all diese Besuche gemacht. Gewisse Leute habe ich dann nicht reingenommen, weil ich fand, das passt nicht so, oder es geht mir eher um etwas anderes. Dafür lud ich etwa Stefan Sadkowski ein, der komische Zeichnungen machte. Er war eigentlich ein Autor, aber er war immer da, hatte alles gesehen und war einfach eine wichtige Bezugsperson. Von Fischli Weiss habe ich die mittlerweile weltberühmte *Wurstserie* gezeigt. Ich glaube, das ist auch das erste Mal, dass sie ausgestellt wurde und darüber geschrieben wird, deshalb ist ein Zitat aus dem *Saus und Braus*-Text in ihrem grauen Büchlein drin mit all diesen Texten. Was war nochmal die Frage? Jetzt habe ich den Faden verloren [*lacht*].

**SO:** Wieviel Freiheiten hatten die Künstler...

**BC:** Ah, ja. Ich denke schon, dass ich eine Struktur vom Haus im Kopf hatte und dann den Künstlern einfach zugeteilt habe: "Ist es ok da?" Klaudia Schifferle hatte diese sehr bunten Lackbilder mit Haushaltsfarbe auf Karton gemalt – sie erhielt einen eigenen Raum. Und bei Galli war es wichtig, dass er grad am Eingang seinen Hockney zeigen konnte, gleich neben dem Münztelefon. So entstand dieser tolle Widerspruch, dass man ein „Meisterwerk“, ein Museumsbild, ein Ölbild auf Chassis gleich am Eingang hin hängt.

**SO:** Was mich noch interessieren würde: Wie waren die Beziehungen zu den Akteuren der damaligen Schweizer Szene? Das InK wurde natürlich häufig erwähnt – wie ging das vor sich?

**BC:** Die Szene war klein. Man kannte sich und man pilgerte auch an diese Orte. Ich erinnere mich an Diskussionen, die stattfanden im InK, wo Franz Meyer über Bruce Nauman redete. Man diskutierte oder man ging an alle Eröffnungen nach Luzern zu Jean-Christophe Ammann. Und eben: Ein David Weiss hätte in

Zusammenarbeit  
mit den Kunst-  
schaffenden von  
*Saus und Braus*

Netzwerk und  
Schweizer  
Kunstwelt

Zürich nicht gesagt: "Ich bin Künstler!" Aber er stellte immerhin bei Stähli die Büchlein aus, die er zeichnete, und auch Gouachen im Format, 70 x 100 cm. Und Jean-Christophe Ammann hat diese dann auch gezeigt in einer Ausstellung, die hiess *Mentalität: Zeichnung*. InK war wichtig, aber es war vom Gestus her so: "Schaut mal da, ihr Provinzler, was internationale Kunst ist!" Das haben wir so empfunden und es gab keine Kataloge, die kamen erst im Nachhinein, weil man dort dokumentieren wollte, was gezeigt worden war. Dies wurde auch kritisiert, und erst dann hat Urs Rausmüller ein paar Studenten angestellt, Peter Blum, Patrick Frey, um Texte über die ausgestellten Werke zu verfassen. Wer ist Kounellis, wer ist .... Ja, man ging hin, man wusste nichts, es war irgendwie auch verstörend für gewisse Leute, und die haben dann den ersten Schritt zum didaktischen Erklären gemacht. Man organisierte auch kleinere Veranstaltungen. Es kamen manchmal zehn, zwanzig Leute. Und *nie* hätte man wahrscheinlich jemanden von der Schule für Gestaltung gesehen. Das InK lag ein paar Meter daneben... Das war damals halt so eine andere Szene... Und ja, was gab's noch? Ammann wechselte an die Kunsthalle Basel. Das war 1979 oder so. Man pilgerte wirklich dahin, man ging an alle Ausstellungen. Ich hab Jacques Herzog damals kennengelernt, weil er auch immer an die Eröffnungen und Veranstaltungen ging. Es kam die Zeit, als die Performance-Kunst aufkam, und als Jacqueline Burckhardt dann im Kunsthaus tätig wurde, sprach sie sich ab mit Ammann, der das auch in Basel machte.

**SO:** Gab es noch andere Künstler und Galerien, die damals besonders wichtig waren, vielleicht auch im Vorfeld?

**BC:** In Zürich gab's viele internationale Galerien, besonders in den 60er Jahren, Maeght, Gimpel & Hanover, habe ich vorher erwähnt, aus London. Dann kam André Emmerich dazu, das war auch in den 70er Jahren, aus New York. Dann Marlborough in der Villa Rosau beim Baur au Lac. Sie alle machten wichtige Ausstellungen, aber eben Ausstellungen mit internationalen Künstlern, und unsereins identifizierte sich da überhaupt nicht damit, denke ich. Ich habe im *Tages-Anzeiger*, das muss ich vielleicht erwähnen, angefangen zu schreiben. 1972, ich war 24. Das war learning-by-doing. Das Kunstgeschichtsstudium war gänzlich historisch orientiert, das hörte nicht nur bei Professor Maurer bei Cézanne auf. Und da war es ungemein wichtig für mich, dass ich dies machen konnte. Ich hätte vielleicht sogar das Studium aufgegeben, wenn es diese Möglichkeit für mich nicht gegeben

Das InK

Galerien in Zürich

hätte, dieses Parallele, das Historische im Studium und dann diese Herausforderung, auf die Gegenwart unmittelbar einzugehen, sich äussern zu können. Die Leute nehmen einen auch wahr, wenn man in der Zeitung publiziert, und sie reden mit einem drüber, abends in der Bar oder so. Das war für mich wahnsinnig wichtig, und ich hatte damals grosse Freiheit, das muss man sagen. Da war zwar Fritz Billeter der Kunstkritiker, er war sehr linksorientiert im Sinn, dass er fand, es sei eigentlich alles vom Markt gesteuert. Ihm ging jede Begeisterung für alles auf den Wecker, er wurde sofort skeptisch – so musste man vor ihm diese verstecken. Aber da er Redaktor im Aussendienst war, konnte ich meine Artikel mit den andern Redaktoren abmachen. Ich war 1974 das erste Mal in New York, war total begeistert, und man liess mich eine ganze Seite voll schreiben, das war auch über Subkultur und Patti Smith und das, was ich da gesehen hatte. Und das konnte ich dank Christoph Kuhn und Peter Meier machen. Das waren die Abschlussredaktoren. Sie waren Germanisten und fanden meine Ideen gut, und wie ich schrieb,.. Sie haben mich eigentlich machen lassen. Ich konnte ganze Seiten füllen. Das war dann die Vorbereitung, auch weshalb man mich dann kannte und warum man mich fragte, etwa das Buch über Meret Oppenheim zu verfassen. Aber ich habe ganz Unterschiedliches besprechen müssen, was weiss ich, eine Schwittersausstellung bei Marlborough. Aber ich hab auch Anton Bruhins *Kleine Äusserungen* besprochen. So kam man auch rum und ich hatte eine geschärfte Wahrnehmung für das, was Kunstestablishment war und das, was noch unterirdisch, subkulturell, war. Das spielte sicher eine wichtige Rolle.

**DI:** Also du hast gesagt, learning-by-doing hättest du das praktiziert.

**BC:** Genau.

**DI:** Da gab es keine Vorbilder oder so, zum Beispiel, dass es da schon Kunstkritiker gab, international oder national?

**BC:** Natürlich gab's Vorbilder und zum Beispiel Paul Nizon, der über Friederich Kuhn geschrieben hat. Er hatte dieses Büchlein, diese Streitschrift *Diskurs in der Enge* verfasst. Das war am Anfang des Studiums schon wichtig. Aber zugleich gehörte ich eben zu einer neuen Generation, die wahrscheinlich ein anderes Potential spürte, jenseits vom Spiessertum, von der Enge. Aber wir spürten wahrscheinlich auch eine Möglichkeit, am Ort zu bleiben, nicht auswandern zu müssen wie die vorher-

Tätigkeit für den  
*Tages-Anzeiger*

Vorbilder in der  
Kunstkritik

Die  
schweizerische  
Enge

gehende Generation – Nizon ist ja weg nach Paris... Man war ja auch in diesem Rausch. Manchmal dachte man: Ja, morgen sieht die Welt ganz anders aus. Und dann war man wieder frustriert... Ja, man war in einem Labor drin und war gleichzeitig frustriert über diese Revolutionäre, die Sexisten waren, die Ideologen waren, blöde Dogmatiker und so weiter. Aber das war eine Reibung. *Saus und Braus. Stadtkunst* kommt eigentlich da heraus. Und die Bewegung 1980 war ja auch eine Korrektur an diesen 68ern, die eben universitär waren. Die Bewegung ist für mich wie eine linguistische Korrektur, das ist dann "Mundart". Vorher war es "Hochdeutsch", sehr deutsch geprägt, universitär – Adorno, Marx – und nachher kommt der Dadaismus und das Babylon und das Spielen der Kinder und so. Alles idealisiert und momenthaft [lacht] jetzt, so dargestellt. Aber ich hab mich immer gewehrt, wenn es hiess: "Das war die Ausstellung der Bewegung". Weil ich den Auftrag hatte, das zu machen und in der Vorbahn als es die Bewegung noch nicht gab, die kam dann nachher. Auf einer Seite im Katalog ist die Gruppe "Luft und Lärm". Die repräsentiert wirklich die Bewegung, das war eine Gruppe, die da dabei war. That's it [lacht].

**SO:** Sehr viele Beteiligte haben sich aber doch im Umfeld dieser Bewegung befunden. Gab es da irgendwie Unstimmigkeiten – haben sich die Leute politisch positioniert, gab es Diskussionen im Umfeld von *Saus und Braus*?

**BC:** Nein, wir haben das Politische ja nicht mit *Saus und Braus* verbunden, nur das Kulturpolitische – der zweite Teil des Katalogs fasst die Musikszene zusammen und zur Ausstellung gehört auch ein sogenanntes „Monsterkonzert“ im Volkshaus. Und da wir ja diese Ausstellung für die Präsidialabteilung machten, gab es auch die Idee: "Ok, wir müssen dafür eine Defizitgarantie freimachen". Und das war meiner Meinung nach das erste Mal, dass die städtische Kulturpolitik konfrontiert war mit der Idee, so etwas wie Popmusik zu subventionieren. Das muss man sehen. Und ich erinnere mich an Diskussionen mit Leuten von der "Luft und Lärm"-Gruppe, wo ich sagte: "Das ist auch politisch. Politisch heisst nicht nur Parteipolitik und nur Arbeiterschaft-gegen-Kapitalisten, sondern ihr müsst es kulturell sehen und jetzt mehr fordern, dass das auch Kultur ist. Also der Kulturbegriff muss sich erweitern." Das waren die Diskussionen. Aber die Leute... ja, da hatten wir uns vorher schon längst getrennt. Die Leute, die irgendwann Trotzlisten wurden, Maoisten, die hatten das ausgeblendet, das war gar kein Thema. Da hatte man sich schon getrennt, also schon vor 1980.

Die 68er und die 80er Bewegung

*Saus und Braus* und die 80er Bewegung

**SO:** Diesbezüglich hatten wir relativ wenige Artikel gefunden, wie war denn das Echo von Seiten der Medien?

**BC:** Wie ich mich erinnere, muss es auch Fernsehbeiträge gehabt haben. Peter Killer hat im *Tages-Anzeiger*, glaube ich, geschrieben: "Die Ausstellung der Stadtindianer". Ich erinnere mich, wie ich am Morgen dieser Besprechung im Café sass, und mich ein bisschen ärgerte. Weil genau das die Bestätigung war, dass man wieder nicht die kulturelle, oder kulturpolitische Tragweite erkennen wollte. Das kam erst später in der Erinnerung. Warum ist *Saus und Braus* immer noch so präsent? Das hat man damals nicht begriffen, sondern man hat gesagt: "Die Steinwerfer oder die da vom Jugendhaus haben jetzt auch noch..." Aber den Anspruch, den ich da ja auch oder vor allem hatte. Also, ich hab kürzlich das Vorwort wieder gelesen, und ich stehe immer noch dazu. Das wurde überhaupt nicht diskutiert, was da drin war. Es wurde offenbar erst später wieder wahrgenommen: "Das hat die doch da gemacht". Der Katalog, das steht, glaube ich, vorne, wurde übrigens in 14 Tagen gemacht, da gab es noch keinen Computer. Aber bei der ropress [selbstverwaltete Druckerei] gab's eine Schreibmaschine, die war ziemlich gross und mit Direktsatz, das heisst, man konnte bereits mit diesen Halbabständen arbeiten. Das war unglaublich mühsam zu schreiben. Man konnte auch kaum korrigieren. Und ich habe da drauf diesen Text geschrieben. Ich war nicht fertig mit dem Manuskript. Es war so spät, dass ich das dann direkt da reinschreiben musste. Das [die Lücken für die Bilder] musste ich also aussparen, weil das Layout nicht nachträglich gemacht wurde. Und in den Text wurden dann diese alten Schwarzweisspostkarten, also aus meiner Jugendzeit, eingefügt... [blättert im Katalog] Das Kongresshaus sehe ich erst jetzt... Wahnsinn. Da bekomme ich gleich Herzklopfen [lacht]. Genau: "Un po artista und po no".

**SO:** Wie war denn das Feedback von Seiten der Kunstszene? Gab es überhaupt eins?

**BC:** Ja, man kam, also die Kunstszene. Ich denke etwa an Ursula Perucchi, sie war die Leiterin der Grafischen Sammlung im Kunsthaus damals, sie war sehr umtriebig und wollte auch alles wissen und sagte: "Ah... Ach so...". Und ich weiss noch, dass ich solche Gespräche hatte mit ihr und eben sagte: "Es reicht nicht, dass man diesen Leuten einfach ein Stipendium gibt." Man muss noch sagen, ich hatte auch 1980 eine Polemik gegen die Art der Stipendienausstellung im *Tages-Anzeiger* publiziert.

Rezeption in den Medien

Katalog

Reaktion der Kunstszene auf *Saus und Braus*

Die Tätigkeit für die EKK

Nach 1984 war ich dann selber in der Eidgenössischen Kunstkommission, nachdem das System reformiert worden war. Davor fanden die Stipendienausstellungen, das muss man sich vorstellen, anonym statt. Die Künstler haben ihre Werke aufgehängt, da waren Nummern, aber es war so wie bei Architekturwettbewerben: Man sollte eigentlich nicht wissen, wer es ist. Das ist noch total 19. Jahrhundert! Wie in der Akademie, wo man weiss, was gute Malerei ist und man schaut etwas an und beschliesst, ob es gut oder schlecht ist. Natürlich bekamen Disler oder Federle nie etwas, weil die Zusammensetzung auch überaltert war und man nicht wusste, dass er auch schon bei Ammann ausgestellt hatte, und dass das nicht irgendein Irrer ist, sondern dass diese Kunst eine gewisse reflektierte Methode hat und so. Das war immer noch 19. Jahrhundert: Dieser Idealismus, dieser Positivismus, dass man etwas einfach anschaut, und ein Werk spricht von sich aus. Diese ganze Idee, dass man eben den kulturellen Kontext mitbetrachten muss, dieses Kunstsoziologische, das war hier *[Saus und Braus]* zum ersten Mal, denke ich, präsentiert worden. Das ist ja eigentlich die Stossrichtung dahinter.

**SO:** Hat das, als Rückblick, nachhaltig etwas verändert in der Schweizer Ausstellungsszene? Wir denken schon, deshalb führen wir natürlich auch dieses Interview *[alle lachen]* ...

**BC:** Natürlich. Ich war wahrscheinlich früh, indem ich auf etwas aufmerksam gemacht habe, was sicher in der Luft war und was sicher nachher auch in andern Städten... Ich erinnere mich, dass in New York ein Jahr später die legendäre *Times Square Show* stattfand, wo unter anderen Jean-Michel Basquiat und Keith Haring ausstellten – wir haben 1984 das *Parkett* gegründet und 1986 war dann dieses “East Village–Phänomen”. Da habe ich zu Karen Marta, unsere damalige New Yorker Redaktorin gesagt, die immer wollte, dass wir dieses im *Parkett* diskutierten: “Das ist für mich gelaufen. Das ist nur für New Yorker. Das ist der Provinzialismus von New York, die müssen das jetzt auch machen und wir haben das schon hinter uns gebracht.” Da habe ich mich irgendwie geweigert, mich darauf einzulassen, weil wir schon weiter waren *[lacht]*. Und ja, ich denke, dass die Künstler selbst... Fischli Weiss als Künstler... Das ist das Wunderbare an meinem Fortgang, dass ich jetzt noch die Ausstellung mit ihnen machen konnte, nach fast dreissig Jahren und gesehen habe: „Ja...“ Die Kunstszene in den 70er Jahren war natürlich noch geprägt von diesen grossen internationalen Männern – Beuys, Serra, Donald Judd. Das waren Heroen, das waren Einzelfiguren mit

Veränderungen durch *Saus und Braus*

einem ganz starken Ego, ganz vertikal verankert im Boden. Und Fischli Weiss, die kommen wirklich aus dieser Zürcher Szene und ich denke, die Schweiz und Zürich, wir waren früh. Wenn Düsseldorf in den 60ern früh war, um diese heroische Geschichte zu kanalisieren oder anzuziehen bzw. zu zentrieren, waren wir, die Postmodernen, ein total gutes Labor für dieses Postmoderne, was nachher kommt in den 70ern. Das sieht man an Fischli Weiss, wo eben ein Zweifel an der Künstlerrolle da ist: Soll ich mich Künstler nennen oder nicht... aber aus den Augenwinkeln wahrnehmen, was wirklich der Diskurs ist. Man war hoch informiert, wenn man wollte, durch Szeemann, durch Rüdinger schon, durch Franz Meyer, durch Koeplin, durch Jean-Christophe Ammann. Auch das Kunsthaus Zürich hat früh Sachen gemacht, etwa Edward Kienholz, das hat Felix Baumann um 1970 organisiert, glaube ich. Das war eine sehr gut diskutierte Ausstellung. Also man konnte total informiert sein, aber es war kein Akademismus da, man hat das nicht frontal gemacht. Und dass Fischli Weiss dann zu zweit arbeiten und nicht alleine, und dies nicht als homosexuelles Paar machen, was wieder ein Statement wäre, sondern einfach so als zwei Typen, die sich einigen müssen, bevor sie dann etwas präsentieren! Spielen wir wie die Kinder mit der Wurst und treten als Ratte und Bär auf. Gleichzeitig sind sie aber formal extrem sorgfältig und reflektiert. Das sieht man ja jetzt in der Retrospektive. Was mich am meisten beeindruckt hat, ist, wie stringent sie arbeiten, wie alles stimmt. Und das ist eben, weil sie diese Schulung haben: Der Fischli mit seinem Vater, ein Modernepionier, der noch im Bauhaus war... Das ist alles sehr Schweizerisch. Da kommt ganz vieles zusammen. Und deshalb waren wir auch irgendwie früh – 1980 ist wahrscheinlich früh für so ein Statement. Es ist jetzt zwar mein Verdienst, dass ich das gesehen und gebündelt habe. Ich konnte dies aber nur machen, weil auch etwas da war.

**SO:** Wir haben nun vom internationalen Schweizerischen gesprochen. Der Fokus aufs Internationale von Zürich ausgesehen war ja ziemlich gross – war er auch, was die Ausstellung betrifft da?

**BC:** Das war ja strikt Zürich: *Saus und Braus. Stadtkunst*. Und ich fand natürlich andere Leute ganz toll in Bern, Basel, Luzern etc., aber es war auch irgendwo eine Korrektur, ein Wille zu sagen: „In Zürich läuft es anders als da. Ihr habt jetzt dieses Klischee und diese Mythen der stillen Innerschweizer Kunst aufgebaut.“ – Ziegelrain in Aarau, das waren diese 70er Jahre-Mythen, und die Kunstkritik hatte sich auf diese versteift: „Das ist jetzt,

Der Zeitpunkt von  
*Saus und Braus*

Zürich und die  
Internationalität

was in der Schweiz läuft und wichtig ist.“ Es war natürlich ein Statement zu sagen: „Hey, schaut mal, auch in Zürich läuft was, und es läuft anders. Weil wir urban sind und vielleicht insofern international, als wir eine metropolitane Kultur mit der Musik haben“ Das ist natürlich das Lokale, dass dann global wird. Das ist hier sicher drin.

**SO:** Einige der Künstler unter anderem. Fischli und Weiss haben danach schnell internationale Erfolge gefeiert. Die Ausstellung war sozusagen der Startschuss für sie. War so etwas irgendwann einmal der Gedanke der Ausstellung oder hat sich der Fokus aufs Internationale überhaupt nicht gezeigt?

**BC:** Nein, überhaupt nicht. Es war wirklich für die Szene und es war nicht mal für die Kunstszene. Es war für alle Leute, die man ansprechen wollte, die im weitesten Sinne irgendwo diesen neuen Kulturbegriff kannten, dafür sensibel waren – das konnte man nur in Anfängen so ein bisschen in Worte fassen. Das Publikum waren die Leute, mit denen man in der Bar rumhing am Abend, aber es waren auch Leute, die sonst ins Kunsthaus gingen und die offen waren. Das war genau die Mischung. Und der Ort ist ja wunderbar, dieses komische Scharnier im Zentrum der Geschäftswelt. Der Hannes Bossert hat ja davor noch sein Kunstwerk aufgebaut – eine Holzbeige, wie im Dorf *[lacht]*.

Das Internationale habe ich vorher versucht zu skizzieren mit diesem “aus dem Augenwinkel wahrnehmen“. Man hat einen relativ sophistizierten Anspruch, aber man nimmt nicht Bezug auf Donald Judd. Man weiss, dass es ihn gibt, aber man findet es jajaa.... *[lacht]*.

**SO:** Wie haben sich die Beziehungen zwischen den Akteuren mit dieser Ausstellung verändert?

**BC:** Es war, denke ich, mir und vielen auch klar, dass es solche gab, die wirklich die Absicht hatten, als Künstler zu reifen, wirklich Ausstellungen zu machen, ein Werk anzugehen. Und andere, die sich das nicht zumuteten, die aber einfach da waren und in irgendeiner Form kreative spezielle Leute geblieben sind. Wie Lisa Enderli, die lange Zeit mit Walter Pfeiffer zusammengearbeitet hat und als Stylistin für Filme tätig war, nebenher hat sie immer ein bisschen Zeichnungen gemacht. Sie stellt auch heute noch aus. Kunstsoziologisch gesehen, hätte ich jetzt nur nach Qualitätskriterien gewählt, dann wär's eine andere Ausstellung geworden und wäre wahrscheinlich untergegangen. Es wäre einfach eine Ausstellung gewesen, wo schon Fischli Weiss dabei sind und dann noch ein paar andere Künstler, die damals

die  
Kunstschaffenden  
von *Saus und  
Braus*

einen professionelleren Anspruch hatten, aber wahrscheinlich heute auch unbekannt und nicht mehr so im Interesse sind, weil ihre Sachen für damalige Verhältnisse nicht die Relevanz hatten. Ein anderer Fall ist Walter Pfeiffer. Ich meine, er ging danach vergessen, jetzt hat er aber sein wohlverdientes Comeback. Oder zum Beispiel Olivia Etter oder Viscontini. Viscontini war wunderbar, aber ich kann ja nicht wissen, ob der dann dreissig Jahre nur diese gleichen Bilder macht. Und wenn ich zurückdenke, ist es immer noch wunderbar, diese Bilderduche.

**DI:** Da gibt es aber kaum Dokumentationen von der Ausstellung, oder?

**BC:** Es ist Wahnsinn, irgendwo habe ich so ein Ordner [*lacht*]... Den habe ich im *Parkett* gelassen. Irgendwo habe ich so ein paar Schwarzweissfotos von Dieter Hall. Der hat mit uns studiert, ist nachher Künstler geworden. Er hat mir die geschickt. Das ist das Einzige. Ich hab selber viel fotografiert, aber das [*Fotos der Ausstellung*] habe ich nicht gemacht. Toll wäre auch dieses „Monsterkonzert“ gewesen. Anton Bruhin war der Ansager. Er hat das in meiner Erinnerung wahnsinnig toll gemacht, mit einem sehr trockenen Humor. Und es war eben nicht eine reine Popmusik-Veranstaltung, weil es angebunden war an eine Kunstaussstellung. Diese Sprengkraft im kulturellen Selbstverständnis – das ist es ja, was irgendwie den Leuten im Kopf geblieben ist und wo auch die etablierte Kunstkritik nicht vorbereitet war. Die haben das nicht gecheckt. So wie bei *When attitudes become form* Häsli von der *Neuen Zürcher Zeitung* geschrieben hat: „Wenn Plattitüden Attitüden werden“. [*Alle lachen.*] Ich hätte das mitnehmen sollen [*Die Fotos der Ausstellung*]. Ich hab es vergessen. Dann gibt's natürlich die Flugblätter zum „Monsterkonzert“, die waren auch mit Globi. Die habe ich noch, ich habe ein paar solcher Dokumente. Da hat's Artikel drin, die habe ich auch lange nicht mehr gesehen (*blättert in einem Ordner*). Das ist *Tages-Anzeiger*?

**DI:** Ja, eins ist *Tages-Anzeiger*, das andere *NZZ*.

[*Blättern*]

**BC:** Das habe ich nie mehr gesehen. Ist das von Peter Killer?

**SO:** Das ist der Artikel von Patrick Frey.

**BC:** [*Liest vor*] Man entdeckt das Pubertäre... [*lacht*].

Dokumentation  
von *Saus und  
Braus*

**DI:** Allgemein waren ja Künstlerinnen sehr präsent. Olivia Etter und Klaudia Schifferle, die ja auch diesen erweiterten Kunstbegriff verkörperte, indem sie Musikerin war und getextet und gemalt hat.

**BC:** Ja, genau. Da war noch Rosmarie Itten. Wir hatten dann noch eine Modenschau gemacht – ach nein, das war in der Frauenrakete – und sie kam mit einer gemieteten Rüstung über die Bühne. Ich weiss noch, ich hab einen Lachkrampf gehabt... Das ist die Lisa Enderli mit dem Schnauz *[zeigt auf Foto]*, das war die Klaudia Schifferle und die Sissi Zöbeli, die war bei der Frauenausstellung dabei.

**SO:** Wir sind öfters auch auf die Begriffe Massenkultur und Kontext gestossen. Wie hat sich das damals definiert? Heute würde man das ja wahrscheinlich ganz anders ausdrücken.

**BC:** Gut ja. Das habe ich mir auch bei Fischli Weiss wieder überlegt. Das war genau der Zeitpunkt, wo man versucht hat, wieder einen sinnlichen Approach hinein-zubringen, etwas Lebenslustiges. Bei der Minimal Kunst, der Konzept Kunst herrschte eine gewisse Sprödigkeit, dieses Intellektualisierte. Daran haben wir vielleicht gelitten und wollten das irgendwie reinbringen in unseren Approach. Die Sozialisierung mit der Popmusik – ich war 14, als ich zum ersten Mal die Beatles hörte und später waren dann die Rolling Stones wichtig. Ganz deutlich war das für mich auch eine Schulung der Qualitätsbegriffe: Warum fand ich die Kinks besser als The Queen *[lacht]*? Das war eine ästhetische Schulung. Das hatte mit Haltung zu tun, war aber klar Massenkultur. Die Massenkultur, die in der Moderne polar entgegengesetzt der Kunst war – es gibt die Avantgarde, die ist klar entgegengesetzt dem, was Kitsch und Massenkultur ist. Unser Fall, unsere Sozialisierung konnte das nicht nachvollziehen, die widersprach dem, weil wir sahen, da ist etwas möglich. Und deshalb finde ich Woodstock eigentlich wichtiger als Paris 68 oder mindestens so wichtig. Ich glaube, wenn ich sage, Kunst und Musikszene ist verbunden, dann ist das auch der Background. Genau dies hat man nicht in der ganzen Tragweite wahrgenommen: „Ach ja, da gibt's noch so ein paar mit Gitarren...“. Aber dass das ein Quantensprung war, weg vom Avantgarde-Begriff des frühen 20. Jahrhunderts zu etwas, was dann nach dem Krieg mit der modernen Massenkultur, mit der massenindustriellen Verbreitung der Kulturindustrie seinen Ausdruck fand... Die 68er, Enzensberger mit seinem Aufsatz. Ja, das haben wir

Die Bedeutung  
der Künstlerinnen

Einfluss der  
Massenkultur

alles reflektiert und ich erinnere mich, dass wir mit unseren lieben dogmatischen Kommilitonen gestritten haben. Diese Musikkultur fanden die nicht wichtig. Und ja, das war dann die emotionale Vorbereitung für so etwas wie *Saus und Braus*. Heute ist das gefressen [lacht].

**SO:** Mich hätte noch interessiert, wie diese Zeit Ihren weiteren Werdegang geprägt hat. Wie hat sich auf das Ausstellungsmachen ausgewirkt, auf die Beziehung zu den Akteuren?

**BC:** Das mit *Parkett* war ja vier Jahre später ein komplett anderes Modell. Das war dann klar, dass uns genau die Frage der Qualität wieder interessiert hat. Die da [bei *Saus und Braus*] ja ausgeblendet wurde zugunsten einer gewissen Spontaneität zur Erfassung eines Klimas. Was uns anschliessend aber interessiert hat, war anzuknüpfen am internationalen Diskurs und eine Brücke zu schaffen zwischen Amerika und Europa. Weil – das gehört auch zu den 80ern – mit den Malern wie Kiefer, mit den Deutschen, mit den Italienern, haben sich die Amerikaner plötzlich wieder für die Europäer interessiert. Was nach dem Krieg nicht mehr der Fall war, weil sie plötzlich selber tonangebend waren. Das ist bekannt. Wir fanden das ganz toll – ich ganz persönlich gesehen: im *Tages-Anzeiger* sah ich keine Zukunft. Ich verdiente sehr, sehr wenig und das war ok als Studentin, aber ich war dann dreissig und musste mir überlegen, was man so machen könnte. Es war auch frustrierend. Es war die Zeit, als man dann wirklich merkte, dass aus diesem neuen Geist heraus auch ganz viel passierte – siehe Jean-Christophe Ammann in Basel – und ich durfte im *Tages-Anzeiger* nicht darüber schreiben. Man durfte alle sechs Monate mal eine Ausstellung dieser Institution beschreiben, aber nicht jede. Also es gab keine Zukunft beim *Tages-Anzeiger*, und dann haben wir diese Zeitschrift gegründet. Die Frage stellt sich sofort: Das ist ein teures Gefäss und man verschwendet nicht seine Zeit und sein Geld für Sachen, die man nicht so gut findet. Man wählte einerseits Künstler aus, von denen man überzeugt war, und von denen man dachte, die kennen wir jetzt in Europa, aber die kennen sie in den USA nicht. Markus Raetz oder Meret Oppenheim, Disler, Polke – Polke hatte erst um 90 herum eine Retrospektive in San Francisco, vorher wurde er von den Amerikanern als fünftklassiger Pop-Künstler abgetan. Er [Polke] war unsere zweite Nummer damals. Wir haben auch Korrektur machen wollen, etwas ins Spiel bringen und zwar eben diese Brücke zwischen Amerika und Europa. Das ist bis heute noch wichtig. Wir

Die Bedeutung der frühen 80er und *Saus und Braus* für den persönlichen Werdegang

*Parkett* Gründung

USA und Europa

sahen, wie die Kunstwerke als Waren über den Atlantik geschifft wurden, gerade deshalb wollten wir auch die geistige Arbeit, das Geistige im Hintergrund zugänglich machen. Also dieses Übersetzen der Texte aus Europa, dieses europäische Denken mit dem amerikanischen Denken verbinden – da einen Austausch möglich zu machen, das war ganz wichtig. Und ich hab gesagt, ich bin 1974 zum ersten Mal in New York gewesen, und nachher habe ich dann 1997 die Ausstellung *Birth of the Cool* [Kunsthaus Zürich] gemacht. Die kommt eigentlich ganz direkt aus der Konfrontation mit der amerikanischen Auffassung von Moderne: Wie da Bezug genommen wird auf eine Tradition der Moderne, die nicht gleichzusetzen ist mit dem, wie wir Europäer uns im Selbstverständnis auf Traditionen – im Plural – auf die Moderne beziehen. Dann kam auch eine gewisse Faszination für eine Malereikultur, die ganz anders ist als die in Europa. Darum habe ich dann *Birth of the Cool* gemacht. Ich glaube, das Schöne, wenn ich jetzt zurückschaue ist, dass sich meine Positionen und meine Sachen im Nachhinein verschränken – ohne dass ich mir immer bewusst war, wenn ich wieder eine Ausstellung machte, dass das eigentlich wieder zu tun hat mit dem, was in meiner Biographie vorher gelaufen war.

**SO:** Ja, an dieser Stelle möchten wir uns ganz herzlich bedanken für das ausführliche Interview.

**BC:** Gern geschehen.

*[Im Anschluss erzählte Bice Curiger noch einige Anekdoten über Sigmar Polke und seine charismatische Art. Und geht danach auf die Szene Zürich ein, mit dem Hinweis, dass sich - anders wie in einer Großstadt - auch heute die einzelnen Szenen noch verschränken, was eben auf die Kleinheit der Stadt auch zurückzuführen sei.]*

Transkription: Sandra Oehy