

Interview mit Dieter Meier (DM)

Die Fragen stellten Yasmin Afschar (YA), Dora Imhof (DI) und Simone Mathys (SM)

Das Gespräch fand am 7. Mai 2008 im Atelier des Künstlers in Zollikon statt.

<p>Yasmin Afschar: Der Fokus unseres Interviews soll ja auf der Kunstszene in Zürich um 1980 liegen. Ich würde Sie aber zuerst gerne zu Ihrem Werdegang befragen. Vielleicht können Sie erzählen, was Ihre Einflüsse waren, wo ihre Hauptinteressen lagen und was so Ihr Werdegang war.</p>	Werdegang
<p>Dieter Meier: Ich habe ja eigentlich den klassischen Werdegang eines Taugenichts hinter mir, in dem ich nach dem Abitur, das ich früh mit einigem Glück gemacht hab, eigentlich nicht wusste, was ich mit mir anfangen soll. Ich habe dann begonnen, Jura zu studieren, sicher irgendwo mit dem Fantasietraum einmal ein Strafverteidiger zu werden oder irgendwelche romantischen Vorstellungen über glorioses Juristendasein, aber eigentlich war das nur eine soziale Tarnung eben für diesen Taugenichts, der nicht wusste, was er mit sich anfängt. Ich konnte dann auf die Frage: „Was machst du?“, antworten: „Ich studiere Jura.“ Damit war das Thema erledigt; natürlich zum Teil auch den Eltern gegenüber, die zwar wussten, dass das nicht so seriös war, was ich da mache in meinem Studium, aber doch war es irgendwie auch für die Eltern eine gewisse Beruhigung.</p>	Jura-Studium
<p>In Tat und Wahrheit habe ich eigentlich in dieser Zeit professionell Karten gespielt. Ja, ich war so einer der – man kann sagen – professionellen Pokerspieler – das war damals noch nicht ein so angesehenes Spiel wie heute. Es galt als verruchtes Spiel, das eigentlich eher in privaten Spielhöllen gespielt wurde. Heute weiss man ja, dass Poker eben kein Glücksspiel ist, sondern im Grunde genommen wie Schach ein sehr strategisches Spiel, bei dem aber der Verlierer im Unterschied zum Schach immer wieder kommt, weil er eben denkt, er hat Pech gehabt. Also beim Schach weiss man ja nach zehn Partien, man ist der schwächere Spieler und tritt dann nicht mehr an und beim Poker kommen eben die Leute immer wieder, weil sie natürlich damit rechnen können, Pech gehabt zu haben.</p>	Pokerspielen
<p>In dieser Zeit dann, habe ich sehr zufällig eine Kamera in die Hand bekommen – mein Onkel war ein Natur- und Tierfilmer und hatte eine wunderbare 16mm Kamera, die ich einem Freund, der Filme gemacht hat damals, ausgeliehen hab für seine Filme. So kam ich überhaupt zum ersten Mal in Berührung mit einer Kamera und habe dann eigentlich wie ein Kind überlegt, was man mit so einer Kamera alles machen kann. Das war schon ein Abenteuer, überhaupt einen Film einzulegen und dann all die Variablen, die man hat bei einer Filmkamera – also Bildgeschwindigkeit, Einzelbilder, Belichtung usw. – einfach wild auszuprobieren. Aus diesem völlig anarchischen Probieren mit der Kamera entstanden dann die ersten kleinen Filmchen. Das war das erste überhaupt, was ich irgendwie zu Stande brachte, weil beim Filmen ich nicht unmittelbar konfrontiert war mit dem Ungenügen des Tuns, weil man ja nicht sah, was man gemacht hatte. Es war wunderbar für mich, in dieser dunklen Büchse drin etwas entstehen zu lassen, mit dem ich nicht unmittelbar konfrontiert war. Sonst bin ich eigentlich immer bei allem, was ich begonnen habe – deshalb musste ich auch lachen, als ich den Text da drin gesehen</p>	Filmen

habe [Dieter Meiers Essay im „Saus und Braus“-Katalog] – sozusagen gescheitert. Man hat immer irgendwelche Ansprüche an sich selber und sobald man konfrontiert ist mit dem Tun, genügt man sich nicht. Es ist ja auch ein kindisches Verhalten, dass man eigentlich immer besser sein will, als man im Augenblick sein kann. Also der Anspruch wird immer grösser und die Realität holt einen immer ein. Es ist so ein bisschen wie wenn man auf einen Berg hinaufsteigen will: Von weitem sieht er wunderbar aus. Man denkt, wie schön ist es, in diesen Berg zu klettern, und wenn man aber am Berg steht, ist es eine jämmerliche Geröllhalde und man tut sich sehr schwer, überhaupt die ersten Schritte zu tun und fragt sich, was mach ich hier überhaupt und wie werde ich da je rauf kommen. Also ich bin eigentlich immer schon unten in der Geröllhalde gescheitert, ausser eben beim Fabrizieren dieser kleinen Filmchen. Das hiess ja damals natürlich noch nicht “Videos“, aber eigentlich waren das immer so ... – die Filmrollen waren drei Minuten – ich hab da billiges überdatiertes Material jeweils gekauft. Das waren Umkehrfilme, die man also nicht vom Negativ her dann noch kopieren musste, sondern man hat direkt das Filmchen bekommen. Die waren dann drei Minuten – gerade die Länge dieser später so genannten Musicvideos. Und da habe ich eben alle – man könnte sagen Experimente gemacht. Also einfach alles ausprobiert, was mit Film möglich ist.

Ich hab dann früh schon Glück gehabt, indem ich irgendwelche Preise gewonnen hab – zum Teil mit Filmen, die sehr zufällig entstanden sind. Einer meiner ersten preisgekrönten Filme – das erzähl ich nicht, weil ich sagen will, dass ich preisgekrönt bin, sondern um zu sagen, was das für ein unglaublicher Zufall war – da hat sich der Shutter in meiner Kamera gelöst – zufällig und der Film funktioniert ja so: Das Bild wird transportiert, dann wird das Bild belichtet und dann wird er wieder transportiert. Und wenn er eben während dem der Shutter offen ist, transportiert wird, dann sieht jedes Bild wie zerrissen aus. Und das ist zufällig passiert in meiner Kamera und die Leute dachten dann, das sei ein unglaubliches wichtiges artistisches Prinzip – diese zerrissenen Bilder. Und mit diesem Film habe ich meinen ersten Preis gewonnen. Ich habe dann angefangen, diese Filmchen selber zu vertonen – auch wieder weil ich natürlich nicht die Möglichkeit hatte, mir Musikrechte einzukaufen. Ich habe damals ganz primitiv Gitarre gespielt und mit irgendwelchen Geräusch machenden Instrumenten, eigentlich mehr so eine Art “musique concrète“ fabriziert, zum Teil habe ich live bei diesen Experimentalfilmfestivals an einem Tisch sitzend mit irgendwelchen Gegenständen rumgeschüttelt und ins Mikrofon gebrüllt – also live das vertont. Sehr anarchisch und unstrukturiert, also zufällig – kein wirkliches musikalisches Konzept verfolgend, sondern sehr wild. Manchmal klang das ganz gut, und manchmal war das auch nur blöd, was ich da gemacht habe.

Aber daraus ist dann eigentlich die Musik entstanden und irgendein Produzent, der hatte ein Plattengeschäft gehabt in Zürich, hat das dann mal gehört. Der fand das irgendwie lustig und auf Umwegen dann hat er mich zusammengebracht mit einer Rockband. Und da bin ich aufgetreten als total undisziplinierter, anarchischer Sänger. Ich war eigentlich nicht in der Lage wirklich Songs einzuüben. Ich bin einfach auf die Bühne gegangen und hab irgendwelche Geschichten erzählt und geschrien und es war auch wieder sehr zufällig und anarchisch, aber es entstand dann die erste Single, die den dann selbstironischen fast zynischen Namen gehabt hat: *Cry for Fame*. Ich wusste natürlich,

Erste Erfolge

Musik

eine Art innerer Bildmonolog dann in sich drin herumträgt. Man sieht da also diesen Kerl herum gehen und die Stadt wird eigentlich zu einem – wie soll man sagen: So wie Joyce das mit Sprache gemacht hat, habe ich das mit Film versucht – eben einen sehr subjektivistischen Dialog zwischen diesem Menschen und den Bildern, die er sieht. Das war eigentlich mein erster grösserer Film.

DI: Gab es da auch Experimentalfilmer, die Sie beeinflusst haben? Sie waren ja dann sehr schnell in der Szene, wenn Sie in Oberhausen waren?

DM: Ja, doch schon.. Damals gab es das so genannte "New American Cinema" und da gab es Leute wie Stan Brakhage, es gab Leute wie Gregory Markopoulos, die – ich würde mal sagen – mit vergleichbaren Techniken gearbeitet haben. Also da gab es einige. Das sind jetzt zwei, die ich zufällig nenne. Und natürlich hat man die wunderbaren Möglichkeiten der Filmkamera, die ja sonst nur benutzt wurde um abzubilden – man hat also Sachen gefilmt eben, um sie sozusagen in traditionellem Spielfilm- oder Dokumentarsinn einfach abzubilden und die eigentlichen Möglichkeiten, was man mit Film alles machen kann, die hat man gar nicht wirklich verwendet. Also man kann ja in Filme auch hineinkratzen zum Beispiel – das ist auch irrsinnig schön, wenn man die Emulsion zum Teil Bild für Bild wegkratzt. Das gibt sehr ungewöhnliche Bilder. Und ... ich habe ganze Filme gemacht nur mit Reisschwenker, wo ich eigentlich immer die Kamera dann in Bewegung gehabt habe, sogar in die Luft geworfen habe, usw. Man kann eigentlich zu vollkommen neuen Bildern kommen, wenn man diese Kamera wirklich benutzt und so alles aus ihr herausholt. Da gab es natürlich einige Leute, die das gemacht haben, aber jeder hat seinen eigenen Stil dabei entwickelt. Ich hatte eine ganz eigene Bildwelt dann, weil ich vielleicht ... wie soll ich sagen ... Die anderen Leute gingen oft doch nach einem Konzept vor und bei mir war es wirklich das Sich-Wundern, was da alles entstehen kann, wenn man eben mit der Kamera sehr wild umgeht. Natürlich lernt man das dann, was dabei entsteht und wird dann auch ein bisschen ein Epigone seiner selbst oder ein Akademiker, wenn man diese Klaviatur kennt. Aber die wichtigsten Einflüsse waren schon Leute des "New American Cinema". Man hat eigentlich aus dieser Gruppe heraus die, die eben Film als Film gesehen haben, die so genannten Jungfilmer, die hat man sehr verachtet. Die waren in der traditionellen Schiene, die haben einfach sozusagen neue Inhalte abgebildet, aber das Material Film, die Möglichkeit Film, das Medium Film nicht wirklich neu verwendet. Verstehen Sie den Unterschied?

DI: Ja, ja.

DM: Und da waren eben verschiedene Fraktionen. Ich habe eigentlich überhaupt nicht mit meinem Film nach Oberhausen gehört. Oberhausen war eigentlich das Festival des Neuen Deutschen Films. Da waren Kluge und solche Leute, da gab es Werner Nekes – das waren wichtige Leute. Die haben aber eigentlich mit Film sozusagen andere Geschichten abgebildet, aber sie waren auch Abbilder. Sie waren nicht ... Ich unterscheide ja zwischen Schriftstellern und Dichtern: Ein Schriftsteller, ist einer der mit Worten nach der Realität

Vorbilder

„New American Cinema“

<p>wirft und ein Dichter ist einer, der mit Sprache eine neue Realität schafft. Und so verstanden wir uns eben als Filmer.</p> <p>Simone Mathys: Und wie lagen Sie damit in der Schweizer Landschaft? Wir haben jetzt von Deutschland geredet und den Staaten.</p> <p>DM: Ja also, in der Schweiz gab es eigentlich wenige Festivals dieser Art. Es gab in Deutschland eine Szene, zu der ich am Rand auch gehört habe. In der Schweiz wurde das eigentlich nicht wirklich wahrgenommen. Dann erst später – viel später – als die Zeit der so genannten Musikvideos kam. Da hat man dann diese Experimentalfilme dann wahrgenommen. Aber eben als Musikträger und Promotionsvehikel für Musik. Wobei man sehen muss, dass in den Anfängen von MTV, das eigentlich noch nicht so kategorisiert war, dieses neue Forum. Es war sehr offen und man konnte die verrücktesten Filme da zeigen. Das war vielleicht auch einer der Gründe, dass Yello es kommerziell geschafft hat, da wir sowohl im Radio als auch im Fernsehen über MTV eine hervorragende Bühne hatten, die heute für Leute die ähnlich neu, frech oder anarchisch vorgehen, überhaupt nicht existiert. Die Medien sind ja total gleichgeschaltet. Die Radiolandschaft ist absolut furchtbar und die Fernsehlandschaft auch. Solch Filmchen, wie wir sie damals gemacht haben, oder auch Musik, ist heute nicht mehr denkbar gespielt zu werden. Vielleicht in irgendwelchen Nachtprogrammen, aber dort verkauft man ja dann nichts. Wir aber haben eben das Glück gehabt, mit Yello, dass wir eben mit den wunderbaren Klangwelten von Blank – er hat das dann eigentlich ganz übernommen bei Yello. Ich war dort nur noch der Texter, der Sänger, der Produzent, der Videomacher, aber die ganzen Klänge, die Klanggebilde, die kommen eigentlich aus der Küche von Boris Blank. Und eben, solche Musik, wenn die heute wieder käme, die würde überhaupt nicht mehr gespielt und hätte keine kommerzielle Chance.</p> <p>DI: Nochmals zurück zu den Anfängen. Die Experimentalfilmer waren ja oft eine eingeschworene Gemeinschaft und haben nur Filme gemacht. Und das ist ja ein Unterschied bei Ihnen, dass Sie eben auch Musik und vorher auch Performances gemacht haben. Wie kam es dazu?</p> <p>DM: Ich habe eigentlich immer, wie soll ich das sagen... Das begleitet mich bis auf den heutigen Tag, dass ich an den verschiedensten Dingen sozusagen mein – ich würde mal sagen – Spiel irgendwie versuche. Das ist vielleicht so, wie wenn ein Bergsteiger immer wieder verschiedene Berge besteigen will. Ich weiss eigentlich gar nicht genau, was mich wirklich antreibt, immer wieder auch auf neuen Gebieten... Wenn ich Ihnen aufzähle, wo ich heute überall dilettiere, dann wird den Leuten fast schwindlig dabei. Also, wenn man das auf einen Nenner bringen wollte, dann könnte man sagen, dass – sofern man das bei Kunst überhaupt so bezeichnen kann – dieser Begriff ist mir sowieso hoch suspekt – in Ermangelung eines besseren kürzeren, würde ich sagen, also im Gegensatz zu dieser bürgerlichen, blöden Floskel „Kunst kommt von Können“, würde ich sagen: „Kunst kommt von Nicht-Können“. Eben vom sich Wundern, sich Freuen, sich auf</p>	<p>Die Schweiz und der Experimentalfilm</p> <p>Yello</p> <p>Vielseitige Aktivitäten</p>
--	---

<p>etwas neues Einlassen, und – sicher auch getragen von der Angst sein eigener Epigone zu werden.</p> <p>Ich behaupte, dass viele Maler oder Dichter oder Musiker ein Leben lang darunter leiden, dass diese Türe des echten Abenteuers und der Kreation des Sich-Findens in einem neuen Raum drin, dass die eigentlich nur einmal aufgeht im Leben und nachher hat man sich sozusagen gefunden, seine Identität gefunden und produziert dann Variationen dieser gefunden Identität. Und ich glaube, viele Artisten, die dann mit Alkohol und irgendwelchen Drogen Probleme haben; das ist aus dem Schmerz heraus, diesen Raum, den man ja einmal bewohnt hat – und wenn man da drin ist, spürt man das gar nicht, dass man in diesem Raum drin ist, man spürt es erst, wenn man wieder draussen ist –, dass sie diesen Raum nicht mehr betreten können. Die stehen dann an dieser Tür und klopfen an dieser Tür und versuchen die verrücktesten Dinge und schreiben im Grunde genommen immer wieder das gleiche Buch und malen immer wieder das gleiche Bild. Das ist natürlich für einen kreativen Menschen extrem schmerzhaft. Was dann noch dazu kommt, ist ja – und das spielt bei mir sicher eine Rolle und das wäre eine Lüge, wenn ich das nicht auch erzählen würd ... Die meisten Künstler, die in ihren Hervorbringungen eine Identität gefunden haben und ein Werk sozusagen einmal hingestellt haben, die sind damit ja auch in dieser bürgerlichen Wertskala quasi über Nacht vom Taugenichts, der nicht arbeiten geht, der dem Herrgott die Tage stiehlt, zum berühmten Maler geworden und haben eine Karriere, von der sie leben und auch leben müssen. Sei das als Schriftsteller oder als Maler oder als Musiker – und diese Karriere hängt ja sehr stark zusammen mit diesem Stil, den sie gefunden haben. Das sieht man ja, wenn Leute etwas völlig anderes machen, ist das ja kommerziell nicht mehr erfolgreich. Und ich war mein Leben lang in der ja ungewöhnlichen Situation, dass ich eigentlich, wenn ich ehrlich bin, nie für Geld arbeiten musste. Ich hatte eigentlich immer ein paar kleine Jobs, die ich da und dort gemacht habe, im Rahmen irgendwelcher Firmen der Familie habe ich mein minimales Auskommen erarbeitet und ein paar mal Glück gehabt mit irgendwelchen Dingen und dann natürlich unglaublich Glück gehabt mit Yello – wir haben ich weiss nicht wie viele Millionen Platten verkauft – so dass ich eigentlich nie bei meinen Leisten bleiben musste und mir es im wahrsten Sinne des Wortes leisten konnte, immer wieder irgendwo etwas zu beginnen und zu versuchen, wie jetzt das wäre, wenn ich das machen würde.</p> <p>So kam auch mein erster Spielfilm zustande, den ich 1980 gedreht habe. Ich habe jeweils in den Augenblicken der absoluten Langeweile, wenn ich absolut nicht mehr wusste, was ich mit mir anfangen soll, dann habe ich Drehbücher geschrieben. Gute Drehbücher zu schreiben, ist an sich etwas sehr schwieriges. Ein schlechtes Drehbuch zu schreiben ist etwas sehr einfaches. Irgendwelche Fantasien von Szenen niederzuschreiben, das ist sehr, sehr einfach. Deshalb schreiben in Hollywood ja auch etwa 200'000 Drehbücher, die meisten sind halt sehr schlechte Drehbücher. Und ich habe eben auch solche Drehbücher geschrieben mit irgendwelchen Geschichten, die ich da erzählt habe in grosser Geschwindigkeit. Ich habe die jeweils meinem langjährigen Mitarbeiter... in fünf, sechs Tagen haben wir die durchgeredet gehabt und da waren irgendwelche 80 Seiten, aber ich habe nie das eigentlich seriös genommen und ernsthaft versucht, grosse Spielfilme zu drehen. Und das war dann ein unglaublicher Zufall... Damals hatte ich in den 80er Jahren mein Atelier in der Roten</p>	<p>Das Künstlerdasein</p> <p>Geld</p> <p>Der erste Spielfilm 1980</p>
---	---

Fabrik. Irgendein Produzent, den ich aus anderen Gründen kannte, der kommt da hin und der hat nur diesen Titel gesehen – mein erster Spielfilm hiess *Sehnsucht nach allem* – und das fand er einen lustigen Titel und hat gefragt, was das ist. Da habe ich gesagt: „Das ist ein Drehbuch.“ „Kann ich mal lesen?“ „Ja, ja, lies das mal!“ Und dann fand er – es war so ein Thriller, aber ein bisschen anders –, das könnte man eingeben bei der deutschen Filmförderung. Mal versuchen. Hat er dann gemacht. Ich wurde dann wütend. Ich weiss noch, ich musste da zwanzig Drehbücher herstellen – das war damals noch ein riesiges Theater: Mit so Maschinen musste man das durcheiern. Da habe ich gelesen, dass da 130 Leute mitmachen und alle haben da weiss der Teufel was für Filmschulen hinter sich. Auf diesem Zettel, wo ich Ausbildung hinschreiben musste, war bei mir einfach weiss, weil ich überhaupt keine Erfahrung mit Spielfilmen hatte. Ich hatte das dann schon wieder vergessen gehabt. Damals – das war 79, da habe ich meine Frau kennen gelernt, Monique, und wir waren auf einer Reise in Sizilien und das war eigentlich vergessen, dass ich da überhaupt eingegeben habe. Da habe ich dort in einer vergilbten alten *Frankfurter Allgemeinen* – die hing schon eine Woche lang an der Sonne in irgendeinem Kiosk in einem kleinen Städtchen in Sizilien – gelesen, dass ich da einen Preis gewonnen habe. Für dieses Drehbuch habe ich 500'000 DM bekommen, um einen Film zu drehen. Und da musste ich quasi über Nacht... Ich war noch nie auch nur auf einem Spielfilmset. Das war völlig neues Land für mich. Da habe ich mich als Skriptassistent anheuern lassen in Berlin bei einem völlig unbedeutenden Film. Aber ich habe so gesehen, wie so ein Spielfilmalltag überhaupt funktioniert. Und zwei Monate später war ich Regisseur. Ich habe natürlich unglaublich Angst gehabt, weil ich das ja nicht wirklich konnte und ich weiss noch, dass ich immer – ich hatte einen sehr guten Kameramann und gute, wunderbare Schauspieler und einen hervorragenden Regieassistenten – und ich habe mich da immer so verdrückt in eine Ecke, sass da auf einem Stuhl und habe dem zugeflüstert, was ich möchte, weil ich mich nicht wirklich getraut habe, da als Regisseur aufzutreten. Und mein Produzent, ein sehr liebenswürdiger Deutscher, der für mich das da durchgezogen hat, Peter Schamoni, der kam dann nach Berlin und hat die ersten Muster gesehen und hat gesagt: „Ja, Meier, das sieht ja eigentlich alles ganz vernünftig aus, aber das können Sie nicht mehr machen, da hinten im Stuhl sitzen. Sie müssen selber ansagen. Das geht nicht, dass da der Regieassistent für Sie die Regie macht.“

Und so ist das dann irgendwie entstanden. Es ist eigentlich ein sehr gutes Beispiel, wie ich zu meinen Dingen kam. Die Leute denken immer, dass ich kokettiere, wenn ich das so erzähle, aber ich weiss bis auf den heutigen Tag zum Beispiel absolut nicht, wieso ich 1976 im Kunsthaus Zürich eine Einzelausstellung hatte. Ich habe denen gesagt, ich weiss gar nicht, was ich ausstellen soll. Ich habe zwar bei Ammann in Luzern mal so ein paar aktionsartige Dinge ausgestellt gehabt 1971. Ich komme da zurück auf diese, ich weiss gar nicht, wie man denen sagen soll, Performances oder irgendwie so. Da habe ich ja 1969 auf einem öffentlichen Platz in Zürich eine Woche lang diese Metallstücke abgezählt. Was mich ja bis auf den heutigen Tag verfolgt, oder ich verfolge das – das sind Annäherungen an das Nichts. Nämlich, dass man etwas tut, das absolut unsinnig ist und das sich absolut nicht misst mit irgendetwas und das auch dumm ist und leer, dass aber nur auf dieser Welt ist – stolz auf dieser Welt ist, weil ich es

Einzelausstellung
im Zürcher
Kunsthaus 1976

Performances

will. Es ist eigentlich eine Annäherung an das Leben selbst; denn das Leben selbst ist ja nicht Mittel zum Zweck, sondern soll eigentlich ein Selbstzweck sein. Und alles, was sonst gemacht wird, auch in der Kunst; da ist immer eine Bedeutung drin und man versucht, etwas Grossartiges zu machen, was dann interpretiert wird und so weiter und sofort. Und meine Versuche in diese Richtung sind sozusagen Annäherungen an das Nichts, sozusagen das Eins-Sein mit dem Leben selbst. Wenn ich eine Woche lang sitze und abzähle, ist das so leer und nichtig und wunderbar, auch in einem Zen-Buddhistischen Sinne wie das Leben selbst. Aber eben, wieso ich 76... Ich weiss noch, da habe ich in einer Abbruchvilla gewohnt in Zollikon, da ruft mich der damalige Vizedirektor des Kunsthauses, der wurde dann später Direktor, der Baumann, ruft mich an und fragt mich, ob ich nicht eine Ausstellung machen will im Kunsthaus. Da sage ich: „Ja, wie meinen sie das? Wann und wie viel? Und was muss ich da bringen?“ Sagt er: „So 120 Exponate.“ ... Und da entstanden dann in dieser Zeit – ich hatte ungefähr fünf Monate Zeit – dann all die Dinge, die auch in diesem Katalog drin sind. Wir haben dann einen Katalog gemacht von diesen Dingen. Eigentlich nur, weil ich aufgefordert wurde, das zu machen.

Und ich habe eigentlich immer wieder dieses Glück auch gehabt, weil ich von Grund auf ein unglaublich... Ich weiss nicht, ist es Faulheit oder Zweifel... Ich muss mich eigentlich immer in Situationen begeben, wo ich etwas zugesagt habe, damit ich es überhaupt fertig bringe. Sonst bringe ich es überhaupt nicht fertig. Ich sollte längst – ein wunderbares Angebot von einem ganz tollen deutschen Verlag, der mein erstes Buch gelesen hat – meinen Roman fertig stellen. Die kennen da ein bisschen, was ich da schreibe, und ich krieg das einfach nicht fertig – seit Jahren nicht. Aber wenn dann ein Datum da ist, dann befreit mich das von diesen endlosen Zweifeln – da muss ich das einfach machen. Das geniesse ich auch sehr beim Spielfilm. Beim Spielfilm, da ist man ja, – wie wenn man auf ein Schiff gegangen ist mit sieben Leuten, um über den Atlantik zu fahren – man muss einfach segeln. Man kann nicht plötzlich zweifeln und sagen, nein, wir fahren zurück und das geht nicht und so und so. Da muss man einfach das machen. Und beim Spielfilm ist man als Regisseur, eigentlich minütlich gezwungen, Entscheidungen zu treffen; ob man will oder nicht. Und das ist für mich ein Hochgenuss.

Das gleiche passierte mir auch... Ich weiss bis auf den heutigen Tag nicht, wirklich nicht, wieso – ich weiss nicht, das ist mittlerweile 14 Jahre oder so her – dass mich die NZZ anrief und fragte, ob ich nicht im *Folio* immer eine Seite schreiben will. Da gab es ja viele Berufsschriftsteller, die haben auch protestiert, wieso ich da diese wunderbare Plattform bekomme und die Leute, die Berufsschriftsteller sind, nicht. Und ich habe dann deshalb aufgehört, das zu machen, weil ich dachte, dass ist ja nicht fair, wenn ich da eigentlich jede Möglichkeit habe und die, die es viel besser brauchen können als ich, haben das nicht. Aber irgendwie musste ich mir jeden Monat irgendetwas aus den Fingern saugen.

Das zieht sich eigentlich wie ein roter Faden durch meine Produktionen, durch fast alle Produktionen, dass eben – wie mein deutscher Sängerkollege Remmler in einem Song sagt: „Und dann kommt der Rhythmus, wo ich immer mit muss“. *[Gelächter]*

Und für mich ist das eine grosse Befreiung, weil ich eben nie gezwungen war, irgendetwas zu machen. Und wenn dann äussere

Arbeitsweise

Engagement für
das NZZ Folio

<p>Anlässe da sind, die mich einfach zwingen, etwas fertig zustellen, ist das für mich fast die einzige Möglichkeit, überhaupt etwas fertig zu bringen.</p>	
<p>YA: Das war jetzt eine ganz gute Einführung, wie Ihr Werk oder Schaffen funktioniert. Ich weiss nicht, ob wir uns jetzt vielleicht auf die Zeit um 1980 konzentrieren wollen. Sie sagten, Sie haben damals diesen Spielfilm gemacht. Vielleicht können Sie ja noch erzählen, was Sie sonst noch gemacht haben um diese Zeit? Es passierte ja auch ein Umbruch in der Kunstszene in Zürich. Wie haben Sie diesen empfunden?</p>	<p>Umbruch um 1980</p>
<p>DM: Es war eine Zeit der grossen Öffnung, eigentlich insgesamt, kann man sagen. Das habe ich schon erwähnt – in der Musik – dass Dinge, wie ich sie mit Boris Blank und Yello gemacht habe, dass die tatsächlich eine Öffentlichkeit und auch Kommerzialität finden konnten. Das war für uns selber natürlich auch eine riesige Überraschung. Wir haben da in der Roten Fabrik auf einem Tisch, der nicht grösser war als dieser, so ein paar Aufnahmegeräte gehabt und haben da unsere Musik zusammengebastelt. Und so ist in sehr kurzer Zeit dann – und ich weiss nicht, ob ich da auf die Details und Zufälligkeiten eingehen soll – Yello entstanden. Es gibt bis auf den heutigen Tag Leute, die behaupten, wir hätten diesen sehr grossen Deal mit Warner Brothers nur bekommen, weil mein Vater als Bankier viele Aktien gehabt hätte von Warner Brothers. Ein totaler Blödsinn natürlich. Überhaupt hat man dann immer wieder viele Sachen, die ich gemacht habe, darauf zurückgeführt, dass ich ... – 72 an der Documenta zum Beispiel – ich weiss nicht, wie sie sich das vorgestellt haben, ich hätte mich das sozusagen reingekauft. Und als junger Artist leidet man natürlich ein bisschen darunter. Der Höhepunkt war dann, als ein Kerl von den <i>Luzerner Nachrichten</i>, der ein Interview mit mir gemacht hatte, – der war auch überzeugt davon, dass ich mir eigentlich alles kaufen würde, was ich so mache – der hat dann am Schluss des Interviews gesagt: „Ich stelle das Tonbandgerät jetzt ab und werde es nicht drucken, aber mir können sie ja sagen, wer für Sie eigentlich die Texte schreibt, die Sie da veröffentlichen.“</p>	<p>Zeit der Öffnung</p>
<p>Aber die Zeit an sich war eine unglaubliche Öffnung. Es haben auch junge Kunstveranstalter, Kuratoren eine Chance gehabt. Es war ja auch die Zeit, in der Leute wie Bice Curiger ihre Anfänge hatten. Die Foren waren offen. Es waren eigentlich sehr viele – durchaus als Spätfolgen der Öffnungen aus der 68er Zeit – sehr viele Dinge offen im Kulturbereich. Es gab in Zürich auch sehr viele lustige, interessante Bands. Ich erinnere mich an Liliput. Es war auch die Zeit als Fischli Weiss angefangen haben, ihre Sachen zu machen; unter anderem auch die wunderbaren Covers von Liliput. Unter anderem hat der Fischli damals auch eine Bieretikette für mich gemacht, da ich ein Bier lancieren wollte. Das kam dann nicht zu Stande.</p>	<p>Vorwürfe</p>
<p>Aber ganz viele Dinge, viele Bands, die wirklich neu waren in ihren Klängen. Liliput war eine ganz wunderbare Truppe, wo ich eigentlich bis auf den heutigen Tag nicht weiss, wieso die sich eigentlich aufgelöst haben. Ich weiss nicht, ob ihr die kennt, diese Band?</p>	<p>Liliput</p>
<p>DI: Wir haben Klaudia Schifferle schon interviewt.</p>	

<p>DM: Eben, Klaudia Schifferle gehört auch zu diesen Leuten. Viele Artisten waren da in Aufbruch und hatten eben auch eine Plattform. Die Zeit, wo man 50 oder 60 werden musste, um irgendwo auszustellen, sozusagen als Alterserscheinung, das war vorbei. Es war alles eigentlich sehr stark in Bewegung und offen. Vielleicht bin ich jetzt einfach zu alt dazu, dass ich das so wahrnehme, aber es gab auch eine eigentliche Szene in der Öffentlichkeit. Es gab Lokale, wo man sich getroffen hat. Das Kontiki war einer dieser Orte. Es gab ganz viele Lokale, wo so Artisten und das Brackwasser sozusagen der Gesellschaft ihre Treffpunkte hatten. Es war auch eine Zeit der vielen Diskussionen. Man hat sich gegenseitig sehr gut beobachtet. Es war wirklich ein Aufbruch da. Wobei ich zu meiner Person sagen muss – das gilt auch für meine Präsenz im Mai 68 – ich war eigentlich nie Teil einer Gruppe. Ich war eigentlich immer ein Einzelgänger... Ich habe mir sehr schwer getan, bei so Massendemonstrationen dabei zu sein und im Chor mit den anderen da so „Ho Ho Ho Chi Minh“ zu rufen. Ich habe das eigentlich immer für mich ablehnen müssen... Da mache ich jetzt kurz eine Klammer zurück zu 68. Das war ja die Gefahr von 68, dass viele der Leute, die damals links waren und auch richtigerweise gegen gewisse Missstände der Gesellschaft protestiert haben und auch zu diesem Aufbruch sicher im positiven Sinn beigetragen haben ... Aber man wurde sehr schnell dogmatisiert dort drin. Und man hat anstelle einer sehr schwierigen Findung einer Identität, die Identität sehr schnell in diesem linken Dogma gefunden, mit dem man ja sozusagen richtig lag. Also auch die Gruppenidentität war sehr schnell dieses linke Dogma und viele dieser Leute, die haben zwar diese Dogma nach aussen gelebt, aber dann im Privaten, z.B. dann im Umgang mit ihren Frauen, waren die dann ganz anders als im Umgang mit den Rechten der Frauen, die sie in der Öffentlichkeit gefordert haben. Viele dieser Leute haben dann auch sehr eigenartige Biografien. So ein Thomas Held, der damals ein Führer dieser Bewegung war, der ist dann nach seinem Soziologiestudium sofort zum damals noch viel pointierter vorhandenen Klassenfeind <i>Blick</i> und Ringier übergelaufen. Heute ist <i>Blick</i> ja eine relativ liberale Boulevardzeitung. Sie versucht den Spagat zwischen Boulevard und einer gewissen Liberalität, was sehr schwierig ist natürlich. Aber damals war das ein wirklich rechtsreaktionäres Schlägerblatt, durchaus auf der Ebene der <i>Bild-Zeitung</i>. Das muss man sehen; der <i>Blick</i> hat sich sehr, sehr positiv verändert. Und Held lief da rüber und andere sind zu Banken gegangen. Und das ist eigentlich typisch dafür, dass die Identität dieser Leute nicht aus der Bewegung heraus kam, sondern es war ein Dogma, das man sich anzieht wie ein Jackett und auch wieder auszieht wie ein Jackett. Und das konnte für mich natürlich nie so stattfinden, weil ich nie eigentlich zu dieser Bewegung gehört habe und eine andere Kontinuität in meinen Sachen drin habe. Es fragen mich immer wieder Leute: „Gehörst du jetzt auch zum Establishment?“ Das stimmt natürlich überhaupt nicht. Die Tatsache, dass ich – das meine ich jetzt wirklich nicht kokettierend – Glück gehabt habe und 10 Millionen Platten verkauft habe und damit mir ein Haus leisten kann und ein Haus in Los Angeles habe mit einem Studio drin. Das heisst ja nicht, dass ich deshalb zum Establishment gehöre, sondern ich versuche, mit dem Geld, das ich da gemacht habe, etwas Vernünftiges zu machen. Aber ich bin eigentlich subjektiv überzeugt davon, dass ich in meiner Biografie eine gewisse Kontinuität habe und nicht diese Brüche. Aber eben zusammengefasst noch einmal: Diese 80er Jahre, das war ein grossartiger Aufbruch eigentlich auf allen</p>	<p>Klaudia Schifferle</p> <p>Das Kontiki</p> <p>Das persönliche Engagement in der 68er Bewegung</p> <p>68er Biographien</p>
---	---

<p>Gebieten, der dann eben auch in den Medien, in Ausstellungen, im Radio usw. sein Niederschlag gefunden hat und ich glaube, dass all diese oder viele dieser Öffnungen heute wieder geschlossen sind.</p> <p>YA: Sie sagten jetzt auf allen Gebieten. Wenn wir jetzt nochmals zur Kunst zurückkommen: Da gab es ja diese Ausstellung „Saus und Braus“. Sie haben gerade vorhin den Katalog angeschaut. Sie waren eben darin mit einem Text vertreten und dann gab es noch eine Annonce von Yello da drin.</p> <p>DM: Eine Annonce? Ich habe diesen Katalog seit 30 Jahren nicht mehr angeschaut. Eine Annonce, wo wir unsere Musik anpreisen?</p> <p>YA: So in etwa.</p> <p>DM: Tatsächlich.</p> <p>DI: Und Bice Curiger haben Sie ja schon vor „Saus und Braus“ gekannt? Sie hat ja bei einer Arbeit von Ihnen mitgemacht. Wie kam es dazu?</p> <p>DM: Ich habe einfach die Leute in dieser Szene gekannt und Bice war natürlich immer eine unglaublich wache und offene Person. Ich glaube, es gibt niemanden, der damals irgend etwas gemacht hat, der nicht in Kontakt mit Bice war. Bice ist eine Entdeckerin, eine wunderbare Förderin usw. Es war völlig klar, dass ich Bice kannte. Es waren dann diese Bilder, die heute... Das ist ja auch etwas Lustiges. 1976 hatte ich zwar im Kunsthaus diese Ausstellung, aber damals haben die nicht ein einziges dieser Bilder oder dieser Dinge gekauft, sondern es war die Ausstellung und dann war Schluss. Das war komisch. Erst jetzt vor zwei Jahren hat das Kunsthaus Zürich zum ersten Mal Sachen von mir angekauft. Unter anderem diese Bilder, wo Bice drauf ist, die 1976 damals schon ausgestellt waren. Bice hat natürlich auch Fischli Weiss und Klaudia Schifferle gekannt... Das war ein Kreis von Leuten, die sich alle gekannt haben und sich gegenseitig beeinflusst haben.</p> <p>DI: Und das InK? Waren Sie da auch? Die Hallen für Internationale Neue Kunst?</p> <p>DM: Da kann ich mich nicht erinnern. Haben die Ausstellungen gemacht?</p> <p>DI: Die wurden 1978 gegründet und dann gab es sie bis 1981. Urs Rausmüller hat das gemacht und es wurde von der Migros unterstützt, und die haben so Konzeptkunst gezeigt, Lawrence Weiner...</p> <p>DM: War das in Schaffhausen?</p> <p>DI: Das war dann das Nachfolgeprojekt. Aber es gab es drei Jahre in Zürich, da hinten beim Bahnhof.</p>	<p>„Saus und Braus“, 1980</p> <p>Bice Curiger</p> <p>InK</p>
--	--

DM: ... Nein, da war ich nie dabei. Ich habe dann überhaupt in der Folge, eigentlich nach 1976... Ich sage immer, ich habe mich nicht aus dieser Art Arbeit zurückgezogen, aber aus dem Kunstrennen sozusagen. Das hat auch verschiedene Gründe, wieso ich da nicht mehr wirklich mitgestrampelt bin, obwohl ich durchaus... Man hat als Künstler ja eine Karriere, die sich von der des Fussballers oder Radrennfahrers nicht sehr stark unterscheidet. Da gewinnt man mal ein Regionalrennen, dann gewinnt man halt mal die Züri-Metzgete und dann fährt man vielleicht mal Paris-Roubaix und gewinnt das auch. Und so hangelt man sich in dieser Karriere irgendwie hoch. Und das ist auch wieder Ausdruck meiner Faulheit einerseits und andererseits auch dem... wie soll ich sagen... ich hatte ja keinen Zwang, diese Kunstrennen weiter zu fahren, weil ich aus kommerziellen Gründen das nicht brauchte. Und diese ganzen Auftritte und dieses Social-Life, das man führen muss, das gehört ja auch heute sehr stark zu einem modernen Künstler, das er sich gut verkauft, dass er ein guter Socializer ist... Das sagt lustigerweise auch in diesem letzten Tagi-Magazin [NZZ-Folio „Alles Kunst?, Mai 2008] – da wird über Kunst und Kommerz geredet – ich weiss nicht, wer das sagt, ist es Simon de Pury? Also einer, der es wissen muss, sagt, wie wichtig auch das ganze „social talent“ des Künstlers ist. Und das war etwas, was mir absolut nicht lag. Ich konnte mich mit Leuten, von denen ich etwas haben wollte, überhaupt nicht mehr unterhalten. Das Zusammensein fand dann vor dem Hintergrund statt, dass ich eigentlich etwas von dem will. Und wenn man das nicht unbedingt braucht, was ich ja aus kommerziellen Gründen nicht brauchte, dann fällt einem das einfach wahnsinnig schwer, sich eben da sozusagen voran zu arbeiten und zu positionieren. Dann kommt noch dazu – was ich auch immer als äusserst unangenehm empfand – dass man da wie Hänsel und Gretel der Hexe den Finger da aus dem Käfig streckt und da kommt dann jemand und drückt an diesem Finger und schaut, ob man reif ist für das Schlachtfest. Und diese Stimmung, dieses Ausgeliefert-Sein auch einem relativ kleinen Kreis von Leuten, die bestimmen, ob ein Künstler internationalen Erfolg hat, da habe ich mich unglaublich schwer getan damit. Unter anderem auch als Folge... 1972 habe ich ja bei der Documenta etwas eingegeben – ein Projekt – und das habe ich dann zurückbekommen mit einem Standardbrief – ungeöffnet! Und ich konnte nachweisen, dass das gar nicht angekuckt wurde, weil ich eben nicht von einer Galerie vertreten war und in diesem ganzen Power-Game nicht mitspielen durfte. Documenta 5, 1972, wenn du da dabei bist, dann hast du sozusagen Paris-Roubaix gewonnen. Das ist ein wichtiges Rennen im Dasein eines Künstlers, so wie wenn du an der Biennale bist oder irgend so etwas – das ist dann ein Karriere-Move, der dich etablierter macht und so hangelt man sich nach oben. Das hat mich schon sehr betroffen gemacht. Ich weiss, das war, glaube ich, das einzige Mal in meinem Leben, wo ich dann angetreten bin, weil ich das so eine Sauerei fand, dass das nicht einmal angesehen wurde. Das war ein Mann, ich weiss gar nicht mehr, wie der hiess, der war zuständig für die Konzeptkunst. Und der Szeemann war der oberste Leiter der Documenta 5 und da habe ich mir ein Herz gefasst – das werde ich nie vergessen – habe den Szeemann angerufen, den ich ganz wenig kannte und sagte ihm, ich hätte da etwas geschickt und habe das ungeöffnet zurückbekommen mit einem Brief, dass das da nicht rein passt. Man hätte sich das gar nicht angesehen. Und das war

Die Documenta 5

Die Eltern

dem Szeemann natürlich peinlich, aber er hat sich auch irgendwie schwer getan. Er hat dann gesagt, in seinem guten Berndeutsch: „Wüsstet ehr, Herr Meier, ich kenne euri Arbeit scho, und ihr ghöret gar nöd ines Museum ine, ihr ghöret gar nöd i sonen Kunschtzemmehang ine.“ Und ich habe ihm dann erklärt – das hat ihn überzeugt, dass das für mich sehr wichtig sei, an einer solchen Ausstellung teilzunehmen, weil meine Eltern mit ihrem Sohn, der so eigenartiges Zeug macht, ihre Sorgen hatten. Die würden sich dann beruhigen, wenn sie sehen, dass ich sozusagen in einer etablierten Ausstellung drin bin und dann kann das ja alles nicht nur verrückt sein, was der Kerl macht. Das war für mich überhaupt ein wichtiges Motiv am Anfang, wenn ich da solche – ich sage mal – etablierten Ausstellungen bestücken konnte, dass meine Eltern, die unglaublich grosszügige liberale Leute sind, die natürlich Sorgen hatten mit diesem eigenartigen Kerl, der da nur so eigenartiges Zeug macht. Ich weiss nicht, wenn ich jetzt einen Sohn hätte, der – das muss man sich natürlich auch vorstellen, das ist ja vierzig Jahre her – der da irgendwo auf der Strasse sitzt und Metallstücke abzählt eine Woche lang. Da würde ich auch denken – mein Gott – wo führt das hin. Das ist übrigens eine lustige Anekdote: In der Bank meines Vaters war am Donnerstag dieser Woche in der *NZZ* ein Bild. Da stand drunter: „Der bekannte Underground-Künstler Dieter Meier befindet sich seit vier Tagen auf dem Heimplatz und zählt Gegenstände ab. Wir wissen nicht, was er tut.“ Das interessante daran ist, dass ich völlig unbekannt war, es war das erste Ding, das ich überhaupt gemacht habe, ich wurde aber sofort zum bekannten Underground-Künstler gemacht, um das auch zu relativieren. Ich wusste ja nicht, ob da die Leute von der Irrenanstalt kommen und sagen: „Ganz schön, was Sie da machen, aber ruhig bleiben! Kommen Sie mal mit!“ Das war übrigens auch in New York so. Da habe ich auch Dinge auf der Strasse gemacht und da kamen dann tatsächlich auch so Polizeipsychologen, weil die dachten, ich sei verrückt. Da habe ich diese Ja und Nein verkauft. Ich habe so einen Verkaufsstand aufgestellt und die Leute mussten Ja oder Nein sagen und bekamen einen Dollar dafür. Das ist auch eine Annäherung an das Nichts natürlich. Und da kam dann die Polizei mit Streifenwagen, und es standen sofort 50 Leute um mich herum – es hat sich herum gesprochen wie ein Lauffeuer in New York: „Da steht ein Verrückter und verteilt Geld!“ Da kann man Geld abholen für nix! Das ist ja wahnsinnig! Es gibt es ja hier und da Verrückte, die so etwas machen. Da kam die Polizei und fragte: „What are you doing here?“ Und ich sagte: „Well, I am buying the word yes or the word no for one dollar.“ Da hat der eine den anderen angestossen und gesagt: „Charlie, call the special departement!“ *[Gelächter]* Und zehn Minuten später kamen zwei Herren in einer blauen Limousine, blau angezogen, alles sehr beruhigende Farben haben die getragen, und der eine fasste mich so an die Schulter und hat gesagt: „Take it easy. Everything will be fine!“ *[Gelächter.]* Sie haben mich dann noch ein Mal gefragt, was ich da mache. Also abgekürzte Geschichte: Ich konnte die dann irgendwie davon überzeugen, dass ich nicht verrückt bin oder zumindest nicht total verrückt und die haben dann zugelassen, dass ich meine 500 Dollar für diese 500 Ja und Nein Antworten los werden konnte.

SM: Darf ich fragen: Wenn Sie sagen, dass Sie in der *NZZ* als bekannter Underground-Künstler sofort betitelt wurden, obwohl Sie eigentlich noch nicht bekannt waren. Andererseits, dass Szeemann

Die ersten Performances

<p>Sie ablehnt, wahrscheinlich auch vor dem Hintergrund, dass Sie aus dem Underground kommen. Wie haben Sie das Verhältnis zwischen Kunstwelt und Underground-Leuten aus dem Pop-Kontext, Punk-Kontext erlebt? Gab es da einen Bruch?</p> <p>DM: Also in der Musik, da war das damals schon sehr offen. Diese Leute, die konnten eigentlich überall spielen. Meine ersten Konzerte waren wirklich unvorstellbar dilettantisch und verrückt, haben aber eine Audience schon gehabt. Die meisten Auftritte waren extrem misslungen, weil das wirklich sehr improvisiert und anarchisch war... Ich weiss nicht ganz genau, worauf Sie hinaus wollten mit der Frage? Wo da die Schnittstellen waren?</p> <p>SM: Nein, eher so: Die späten 70er sind ja ganz stark assoziiert auch mit dieser Punk-Aufbruchsbewegung. Viele Leute kamen aus diesem Musikkontext. Hatten Sie den Eindruck, dadurch dass Sie Musik machten, beim Szeemann sozusagen stigmatisiert waren?</p> <p>DM: Nein. Überhaupt nicht. Für Szeemann war damals das Problem, dass er seinen Untergebenen irgendwie decken musste. Der hatte ja entschieden, dieser Herr Meier – nein. Und er hatte den angestellt, damit der Entscheidungen trifft für Konzeptkunst, wer halt den Finger schon dick genug hat, wenn man daran drückt. Das war für ihn deshalb schwierig zuzusagen. Aber Szeemann war eigentlich immer ein Fan von mir, auch ein bisschen unter dem Einfluss von Ammann. Dieser Jean-Christophe Ammann war ja damals Direktor des Kunstmuseum Luzern – auch ein wunderbarer Ort. Das hat es überhaupt nicht gegeben vorher. Das muss man sich vorstellen, das war, glaube ich, 1970 – da war eine Ausstellung mit lauter jungen Leuten – der älteste da drin war vielleicht 27. Das war diese Ausstellung „Visualisierte Denkprozesse“. Der Ammann damals hat mich auch im wahrsten Sinne des Wortes auf der Strasse aufgelesen. Das war vielleicht ein halbes Jahr nach dieser Schraubengeschichte, oder auch nur ein paar Monate. Ich weiss gar nicht mehr genau. Da habe ich den zufällig getroffen im alten Pfauen Restaurant und der sagte, er hätte da eine Ausstellung, und ob ich da nicht mitmachen wolle. Und so kam ich da bei Ammann in diese wunderbare Ausstellung „Visualisierte Denkprozesse“ hinein, wo ich auch gar nicht richtig wusste, was ich in diesem Museum drin mache. Da habe ich mich dann einigermaßen unbeliebt gemacht mit einer Sache. Da habe ich die erste halbe Stunde der Vernissage... Da waren viele Leute. Es haben ungefähr zehn Künstler ausgestellt und es waren tausend Leute an dieser Vernissage. Und ich habe mit versteckten Mikrofonen die Vernissagegeräusche aufgenommen. Also all dieses Geschnatter und Gläser-Geschepper usw. Und dann habe ich die nächste halbe Stunde, diese Geräusche über sehr grosse Lautsprecher, die aber versteckt waren, langsam eingeblendet. Irgendwann fanden dann die Leute: „Es ist bisschen laut hier.“ „Wieso ist das so laut hier?“ Und es war eigentlich nicht feststellbar, woher die Geräusche kamen und irgendwann standen die alle mehr oder weniger stumm da und haben aber einfach den Klangspiegel gehört, von dem was eine halbe Stunde vorher war, und es wurde immer lauter. Der Kerl, der das für mich organisiert hat, das war ein Soundspezialist für Rockkonzerte... Am Schluss war es so laut, dass zum Teil der Verputz von den Wänden</p>	<p>Verschränkung von Kunst und 'Underground'</p> <p>Szeemann</p> <p>Ammanns „Visualisierte Denkprozesse“, 1970</p>
--	--

vergoldet. Unter anderem auf der Quai-Brücke das Geländer oder eine hohe Lampe beim Bürkliplatz und auch Dolendeckel und so. Einfach alles Zeug, was eigentlich unbedeutend ist, ist jetzt in Gold. Und das ist eine Aktion dieser "Association des maîtres de rien", die übrigens am Freitagabend, da lade ich Sie herzlich dazu ein, um sieben Uhr ihre offizielle Eröffnung hat. Da werde ich eine goldene Kugel auf der acht Daten, über die nächsten 100 Jahre verteilt, eingraviert sind, auf einem zu diesem Zweck von einem Kunstschreiner wunderbar fabrizierten Gestell, diese Kugel rollen lassen. Weil das Gestell eine leichte Neigung hat, rollt sie ganz langsam und kommt dann am Schluss in einer Anhöhe zum Stehen. Und dann wird die Kugel in einen Schacht eingelegt im Bahnhof drin, in ungefähr 40 cm Tiefe, der mit einem Panzerglas zugemacht ist, und bleibt dort für 100 Jahre drin. Nur acht Mal wird sie raus genommen verteilt auf diese 100 Jahre, um wieder diese Reise zu machen auf diesem Goldrollbalken. Und vier Mal macht sie auch ein Gastspiel in Hamburg. Da wird die Kugel in einer feierlichen Zeremonie nach Hamburg transportiert, um dann in Hamburg diese 13 m Reise zurückzulegen und dann wieder in Zürich in diesen Schacht zurückgelegt zu werden. Sie ist da wunderbar beleuchtet. Es sieht aus, als wäre es ein ganz wichtiges Objekt aus der – weiss der Teufel was – der Merowinger Zeit, oder so etwas, ein Reichsapfel. Aber die Kugel macht nichts anderes als acht Mal diese kleine Reise und dann geht sie ins Landesmuseum oder irgendwo hin.

DI: Und wo ist die Eröffnung?

DM: Das ist in der Haupthalle des Bahnhofs. Ich gebe euch noch eine Einladung zum Schluss. Ich würde mich freuen, wenn ihr diesem wunderbaren Ereignis der langsam rollenden Kugel beiwohnen würdet.

DI: Und diese Association wurde 69 gegründet?

DM: Ja, eigentlich mit dieser Schraubenzählerei ist diese Association virtuell gegründet worden, weil ja viele meiner Sachen, die ich so gemacht habe, diese Annäherung an das Nichts beinhalten. Ich habe dann bald nach 69, ich glaube es war 70, auf dem Helvetiaplatz so ein Eisenband von 50m Länge gelegt und die Leute, die da gingen, konnten mir da ihren Gang widmen. Indem sie eben über dieses Band von 50m gegangen sind, haben sie in ihrem Leben, während dieser 12 Sekunden oder wie lange das eben gedauert hat, etwas so unsinniges gemacht, wie eben einen Gang mir zu widmen. Das hiess "Gangbestätigung". Das sind alles so genannte Manifestationen dieser Association. Und diese hat nun auch eine ganz offizielle Gründung. Das ist eine Stiftung jetzt geworden, die sich eigentlich nur um die Durchführung solcher Ereignisse kümmert. Und die Stiftung ist getragen – das haben die in Hamburg natürlich auch sofort wissen wollen, weil es dort ja auch einen Schacht gibt, usw. Wer bezahlt das jetzt für die nächsten 100 Jahre. Der Kunstsenat, der da zugestimmt hat, hat gesagt: „Aber wir wollen nichts bezahlen! Wer zahlt das, wenn das in 100 Jahren noch steht?“ Diese Association ist aber im Besitz von einem Hektar Weinland und der Wein, der dort produziert wird – das sind ungefähr 8'000 Flaschen pro Jahr– der bringt etwa 80'000 Franken im Jahr ein, wenn ich jetzt mit zehn Franken rechne. Der Ertrag aus diesem Hektar wird verwendet für die Erhaltung und

Durchführung dieser so genannten Manifestationen der Maîtres de Rien.

DI: Und wie wird man Mitglied?

DM: Das ist ein total subjektiver Prozess. Da sind jetzt einige Leute, die meiner Meinung nach sich mit ähnlichen Dingen beschäftigen, Mitglied. Der Stadtpräsident von Zürich zum Beispiel wollte unbedingt Mitglied werden. Er hat das ja auch sehr gefördert, dass ich in der Stadt irgendwelche unsinnige Objekte vergolde. Das wird natürlich auch einige Leute wütend machen. Natürlich wird die SVP sagen: „Hat dieser Idiot nichts Gescheiteres zu tun?“ Der hat sich da sehr eingesetzt und er ist jetzt Ehrenmitglied. Und dann gibt's zum Beispiel einen wunderbaren Philosophen, Ludger Lütkehaus, der hat ein grosses Buch geschrieben über das Nichts in der Philosophie – ein wunderbares Buch, das ich, da ich philosophisch nicht so geschult bin, nur teilweise verstehe. Ihm habe ich die Mitgliedschaft natürlich angetragen. Und so sind das Leute, die sich mit dem Nichts befassen. Es gibt irgendwie einen, der ist leider verunglückt vor ein paar Jahren, aber einer der Leute, die mich auch sehr beeinflusst haben, das ist ein Bergsteiger, der heisst Lionel Terray, der ganz still für sich alleine, ganz unwahrscheinliche Erstbesteigungen gemacht hat. Der hat dann eine Biografie geschrieben, die mir damals Martin Schlappner gegeben hat. Das war der Filmkritiker der *Neuen Züricher Zeitung* – er hat über Film und Bergsteigen geschrieben und er war ein grosser Verehrer von diesem Lionel Terray. Dieser war ein ganz ruhiger Mann. Man wusste eigentlich gar nicht, was der gemacht hat; er hat es für sich gemacht. Und dann hat er seine Autobiografie geschrieben und der Titel dieser Autobiografie ist sozusagen auch ein Motiv geworden für mich, seit dem ich dem Buch vor 25 Jahren begegnet bin und unter diesen Titel könnte man fast alles stellen, was ich mache. Er heisst „La conquête de l'inutile“. Und wenn der nicht abgestürzt wäre, würde ich ihm natürlich die Mitgliedschaft antragen. Und dann gibt es einen grossartigen französischen Seiltänzer, Philippe Petit. Das ist der, der auf dem World Trade Center von einem Turm zum anderen balanciert ist, der hier in der Schweiz über das Verzascatal getanzt ist in ungefähr 300m Höhe – eine sehr gefährliche Sache, weil dort der Wind bläst. Mir wird schon wieder halb übel, wenn ich nur schon dran denke. *[Gelächter]* Mit diesem Mann hatte ich eine sehr lustige Begegnung. Jetzt da diese Stiftung offiziell gegründet ist, werde ich ein paar Leute einladen. Ich habe natürlich auch ein paar Mitstreiter, die mit mir zusammen arbeiten. Und Leuten, die ich finde, sie haben etwas mit dieser Fragestellung zu tun, denen werden wir die Mitgliedschaft antragen. Es gibt übrigens diesen Wein schon. Den kann man betrachten... *[Zeigt den Wein, durch den das Projekt finanziert wird.]*

DI: Kann man den Wein auch kaufen?

DM: Ja, den kann man kaufen. Das ist übrigens eine weitere Sache, die ich mache. *[Zeigt ein goldenes Objekt.]* Bei dieser Association kann man Objekte bestellen in 22 Karat Gold. Man bezahlt nur den Goldpreis und 10 Prozent für die Anstrengung der Maîtres de Rien, ein Werk zu schaffen von „rasender Unbedeutung“. Schon mit 1 Gramm Gold kann man sich etwas herstellen lassen, das eben nur auf dieser

Welt ist, um unbedeutend zu sein. Jeder Künstler macht ja etwas und legt eigentlich eine Bedeutung in seine Sache hinein, die man irgendwie wieder dechiffrieren soll. Die Objekte und Aktionen dieser Maîtres de Rien sind eigentlich Annäherungen an das Nichts. Diese Skulptur hat den Vorteil, dass man sie auch immer wieder anders verbiegen kann. *[Zeigt einige Positionen.]* Und da habe ich schon ganz gute Bestellungen bekommen von Leuten. Die müssen dann einfach sagen, wie viel Gramm Gold sie wollen. Ein wohlhabender Geschäftsmann hat 200 Gramm bestellt. Das ist dann schon eine Ansage – das Gold kostet rund 10'000.-. Aber es hat den grossen Vorteil, dass man sozusagen durch das Gold abgesichert ist. Wenn sich jetzt zeigen sollte, dass meine Werke wirklich so unbedeutend sind, dass sie nicht mal mehr als unbedeutend überleben, dann kann man das einschmelzen lassen und hat wieder den Goldpreis. Man hat ja eben nur 10 Prozent des Goldpreises bezahlt, eben für die Anstrengung etwas Unbedeutendes herzustellen. Ich schreibe euch noch eine Einladung. *[Gibt den Interviewpartnern je eine Einladung zum genannten Anlass der Association des Maîtres de Rien]* Vielleicht sollten wir jetzt noch ein wenig fokussieren. Habt ihr noch Fragen?

[Kurze Unterbrechung durch ein einkommendes Telefongespräch.]

YA: Ein Aspekt, den wir in unserem Seminar auch behandelt haben und den wir auch in den Interviews immer wieder ansprechen wollen, ist sozusagen die Verbindung zwischen diesen 80er Jugendunruhen um die Opernhauskrawalle, die ja in Zürich gleichzeitig stattgefunden haben, und eben dieser Entwicklung in der Kunstszene mit „Saus und Braus“ und diesen neuen Ausstellungen, diesen neuen Möglichkeiten für junge Künstler. Sehen Sie da irgendwelche Verbindungen?

DM: Das ist natürlich schwierig zu beantworten, weil ich mit dieser Anarcho-Szene eigentlich überhaupt nichts zu tun hatte. Mit der 68er Szene, da hatte ich am Rande eigentlich noch zu tun und viele Freunde waren da sehr integriert. Ich war da eigentlich eher ein eigenartiger Anarchist sozusagen, der mit Einzelaktionen versuchte irgendetwas darzustellen und zu verändern. Aber über diese Bewegung der 80er Jahre, da weiss ich eigentlich ganz wenig darüber. Ich glaube auch, dass diese Bewegung nicht die Bedeutung hatte der 68er Zeit. Ich glaube, das war sehr stark auch ein zürcherisches Phänomen und es war eine gewisse Unrast einer Jugend, die Häuser besetzte. Da wurde auch diese Insel in der Sihl zum Freistaat ausgerufen. Ich masse mir an, zu behaupten, dass diese Bewegung nicht sehr viel zu tun hatte mit den Leuten, die sich sozusagen schon in einer Arbeit gefunden hatten. Ich glaube, das war mehr ein individualistisches Unwohlsein, auch ein Sich-Definieren-Wollen, ein Nicht-Wissen, was man mit sich anfängt. Alles sehr verständlich. Es ist überhaupt nicht so, dass ich irgendwie gegen diese Bewegung sein wollte. Aber ich glaube, es gab wenig Verbindungen eben zwischen den Leuten, die etwas gemacht haben direkt und dieser Bewegung. Es ist ja sowieso ein Privileg der Jugend und ein Teil, glaube ich, der Identitätsfindung, dass man einmal sehr stark gegen etwas ist. Aber ab einem gewissen Alter, finde ich, gegen etwas zu sein, dann sehr kindisch, weil man ja in der Gegnerschaft erstarrt. Also irgendwann

Verschränkung von Kunst und 80er Bewegung

man mal, muss man das ablegen und innerhalb dieser Verhältnisse, wie sie sind, versuchen seine Identität zu finden und irgendetwas Positives zu formulieren. Mit positiv meine ich, dass es überhaupt vorhanden ist und im Kleinen und Kleinsten damit etwas verändern. Ich glaube, das fängt bei der Familie an und geht für jeden, der was schreibt oder Kunst – so genannte – macht oder auch Musik – Wenn es ihm gelingt irgendwo Leute aufzustöbern, wo sie noch nie waren, mit dem was sie machen, dann hat er ja eigentlich schon irgend etwas erreicht. Kunst ist ja nicht eine quantitative Sache, sondern man kann ja etwas erreichen. Ich glaube sehr stark daran, dass Kunst eigentlich per Definition, Musik auch, Literatur, sehr viel erreichen kann. Nicht im quantitativen Sinne, aber es können mit allen diesen Dingen sozusagen kleine Zellen gesetzt werden einer Aufklärung, eines Aufbruchs, einer Veränderung. Deshalb glaube ich eben, dass man, wenn man ein gewisses Alter hat, etwas formuliert, das nicht nur im Dagegen-Sein erstarrt. Das ist auch dort, wo der grosse Karl Kraus mir ein bisschen suspekt ist. Er hat eigentlich sein Leben lang in seinen ganzen Elaboraten, die ja unglaublich klug und inspirierend sind, eigentlich immer davon gelebt, dass er immer gegen etwas sein musste. Und das finde ich irgendwie irgendwann ungenügend. Und eben die 80er – die Leute, die da die Bewegten waren, das waren ja Leute noch in dieser kindlichen Phase des Dagegen-Seins und die, die etwas gemacht haben, die hatten ja schon irgendwie einen Faden in der Hand, etwas zu tun. Nicht etwa, dass die nicht mehr bewegt gewesen wären, aber ihre Bewegung war nicht eine Bewegung gegen etwas, sondern die haben etwas formuliert. Das ist so mein Eindruck, aber ich habe in die ganzen Szene, die da Rabatz gemacht hat, keine Insights. Ich habe da ein paar Exponenten gekannt dieser Szene, die mir eher unbehaglich waren. Das waren ältere Kaliber, die dort eigentlich in einer sehr kindlichen Schlaufe stehen geblieben waren und sich da so halb zu Führern dieser Jugendlichen aufgespielt hatten. Da habe ich eher ein bisschen eine Ablehnung dafür gehabt. Die Führer so gefielen mir dann schon überhaupt gar nicht, weil das dann eben kindisch ist.

[Die Interviewer bedanken sich für das Gespräch. Dieter Meier erwähnt noch einmal sein aktuelles Projekt in der Stadt Zürich und betont noch einmal seine Einladung zur Eröffnung.]

Transkription: Yasmin Afschar