

Interview mit David Weiss (DW)

Die Fragen stellten Noëmi Landolt (NL), Dora Imhof (DI), Philip Ursprung (PU).

Das Gespräch fand am 13. Mai 2008 im Kunsthistorischen Institut an der Hottingerstrasse in Zürich statt.

<p>Noëmi Landolt: Wie sind Sie eigentlich zur Kunst gekommen?</p> <p>David Weiss: Im Zusammenhang mit einem längeren Gespräch über die 68er musste ich mich schon einmal zurückbesinnen. Wenn wir ganz früh anfangen, war Zeichnen eines meiner Lieblingsfächer in der Schule. Immer. Da war ich gut drin, das habe ich viel gemacht. Da konnte ich mich irgendwie zurückziehen. Und daraus hat sich dann entwickelt, dass das jeweils in der Klasse so mein Gebiet war. Mit 13, 14, also in der Pubertät – rückblickend zu meinem Erstaunen – habe ich mich dann für Kunst interessiert und habe alles, was es in den Medien an Kunst zu sehen gab, ausgeschnitten und gesammelt.</p> <p>NL: Alles?</p> <p>DW: Alles, also das waren <i>Beobachter</i>-Titelblätter, einfach alles, ausgeschnitten. Europäische Kunst. Ich hab von meinem Onkel, der wie mein Vater auch Pfarrer war, ein Buch bekommen, <i>Europäische Malerei</i>, und da war didaktisch die ganze europäische Kunstgeschichte so ein bisschen aufgeschlüsselt, religiöse Kunst in verschiedenen Zeiten. Und diese Kunstgeschichte – ich hab das Buch noch – ging bis zu Mathieu. Also das war relativ breit gefächert und da wusste ich, es gibt Kunstgeschichte, und das kann man verfolgen. Ich glaube, das war ein gutes Buch. Ich hab's nicht mehr angeschaut, aber ich hab's noch. Europäische Malerei, ich weiss nicht mehr genau, wo's angefangen hat, ob es irgendwo im Mittelalter war oder schon früher. Aber es ging bis Mathieu, der hat so einen Kritzel gemacht und das war dann die so Schlusszeichnung. Auch im Gegensatz zu einer schönen – wie sagt man dem – einer Linie aus er Renaissance oder so was altmodisches, das war dann eben modern. Und später war eigentlich der Besuch der Kunstgewerbeschule das, was mir noch übrig blieb. Ich hatte überall Schwierigkeiten in der Schule und in Übereinkunft mit meiner Umgebung, mit meinen Eltern, hat man gesagt: Vorkurs Zürich wär das Beste für mich [<i>allgemeines Lachen.</i>] Und ich muss sagen, damals, ich war relativ jung, war ich mit 16 in der Kunstgewerbeschule im Vorkurs und zufälligerweise war dann ein Freund, den ich bis heute noch kenne und sehe und treffe, das war der Urs Lüthi, der war 15, und der war</p>	<p>Erste Bezüge zur Kunst</p> <p>Ausbildung</p> <p>Mit Urs Lüthi im Vorkurs</p>
--	---

auch in meiner Klasse.

NL: Ah, Sie waren zusammen in der Klasse.

DW: Wir waren zusammen im Vorkurs. Er war unheimlich begabt, er konnte irrsinnig selbstbewusst zeichnen. Er ist mir schon in der Prüfung aufgefallen, weil wir da ein Stillleben abzeichnen mussten. Ich habe einfach nur ein bisschen gezeichnet, aber er hat da mit einem dicken Strich die Pfanne, den Chabis, einfach da dieses Gemüse, abgezeichnet. Aber er war dann eigentlich einer meiner vertrautesten Freunde in der Klasse, er war ganz klar frühbegabt und ein Künstler. Und das war ich natürlich auch so ein bisschen. Aber bei Besuchen im Kunsthaus Zürich mit dem Mattmüller, der hat dann später die Farbe und Form gegründet, da stand ich doch noch so ein bisschen ratlos vor diesen Manessier- und den Ecole de Paris-Bildern. Ich wusste doch nicht, was da richtig vor sich ging, oder ob eins gut ist oder eins schlecht. Urs wusste das immer *[lacht]*. Anschliessend besuchte ich die Bildhauerfachklasse in Basel. Diese Berufe Grafiker, Dekorateur, Innenausbau, Fotografie, was in Zürich angeboten wurde an der Kunstgewerbeschule, wollte ich nicht. Ich fühlte mich als Bohème, ich ging in die Bildhauerfachklasse Basel. Auch durch Bekanntschaften in der Szene mit andern Bildhauern, das war für mich irgendwie so ein bisschen das Machozeug. Den Metzler habe ich gekannt, der war damals noch Steinhauer. Und andere Steinbildhauer, das hat mir gefallen. Bei Metzler gab es Parties und da tauchten die auf und die waren gut geschmiedet und in Stein gehauen.

NL: Und welche Einflüsse waren damals wichtig für Ihre Arbeit?

DW: Ich habe ja damals nicht gearbeitet, also ich habe keine Kunst gemacht, ein Ölbild hab ich gemacht. Das war so Tachismus, de Staël. In Basel hat man einfach Stein gehauen, das war dann mehr handwerklich und theoretisch ausgerichtet diese Schule. Ich wurde dann relativ schnell Assistent von einem Bildhauer. Alfred Gruber hiess er, ein Österreicher, der aber nur zwei Jahre Grundschule gemacht hat in Österreich und dann wegen dem Krieg aufs Feld musste und dann in eine Schnitzerschule geriet, eine österreichische Holzsnitzerschule, und dann aber in der Schweiz gearbeitet hat und dann eben auch moderner Künstler war. Bei dem war das Handwerkliche auch sehr interessant. Ich habe dann die Schule nicht mehr besucht und hab nur für ihn gearbeitet. Und später, das war etwa mit 18 oder 19, er hatte eine Freundin in England, bei der habe ich dann ein halbes Jahr in England für Kunst am Bau gearbeitet,

Ausbildung zur
Bildhauerei in Basel

Einflüsse auf das
Schaffen

auch wieder Holz und Stein. Das war ungegenständlich, wie das damals so war.

NL: Und in Ihren ersten Ausstellungen, haben Sie da vor allem Zeichnungen gezeigt?

DW: Das ging noch lang bis zur ersten Ausstellung.

NL: Was kam dann dazwischen?

DW: Was kam dazwischen: eine lange Zeit! [*Allgemeines Lachen.*] Ich war ja damals in der Szene Basel irgendwie drin. Zurück aus England musste ich in die Rekrutenschule – auch eine Schule – und ging dann wieder zurück nach Basel, zu meinen Freunden. Ich hatte dort einen Steinbruch und habe zum Geldverdienen beim Herrn Cahn [gearbeitet], dem Vater von der Miriam Cahn, der hatte die Münzen & Medaillen AG und der hat griechische und römische Skulpturen importiert. Und die hab ich dann aufgesockelt. Da hab ich im Steinbruch Sockel gemacht, Eisendorn und so weiter, und die Köpfe so ein bisschen hingestellt, das hab ich gemacht. Dann hab ich gehört, da hat irgendeiner in einem Restaurant in der Saibi – gibt's die noch, die Saibi-Bar?

Dora Imhof: Nein. Also ist das das Rio?

DW: Nein, neben der Rio. Da hat einer gesagt, er gehe am nächsten Tag nach Amerika an die Weltausstellung, das war 67, Weltausstellung in Montreal. Und er hätte einen Job für ein halbes Jahr und die würden ihm den Flug zahlen und alles. Und er würde da wohnen und viel Geld verdienen. Und das wollte ich auch. Hab mich dann angemeldet beim Restaurant Basel im Bahnhof, die haben das irgendwie dann geführt, und dann war ich ein halbes Jahr lang in Amerika, also in Montreal. Und dann hat meine Reise begonnen. Einen Monat etwa war ich in New York und ging dann schon Galerien besuchen. Minimal Art hat mich interessiert. Das stand in einem extremen Gegensatz zu all den andern Eindrücken, die man in New York hat, wenn man so um die 20 ist. Ich war da 21 und da hat mich das Leben draussen irgendwie mehr interessiert. Ich habe meine Reise fortgesetzt – das hat vielleicht nichts mit der Kunstgeschichte zu tun – aber während der Weltausstellung in Montreal starb der Che Guevara. Ich habe mit dem Mann an der Kaffeemaschine, mit dem Michel Fleury, im gleichen Haus gewohnt, wo der Staff wohnte. Das war ein Welscher, der hat mich dann mal gefragt: "T'es gauche, toi?" und ich habe gesagt "Mais oui" und er hat gesagt: "Moi, je suis extrêmement gauche". Und wir gingen dann zusammen in den kubanischen Pavillon, weil wir kondolieren wollten. Und zwar im Namen der Belegschaft

Eine lange Zeit bis zur ersten Ausstellung

Wanderjahre und Weltreise

Auf nach Kuba

des Schweizer Pavillons [*allgemeines Lachen*], wir haben dann aber nur noch einen gefunden, der mitunterschieden hat. Die haben uns dann eingeladen nach Kuba und am Schluss dieser sechs Monate habe ich gedacht, ich hätte genug Geld für bis nach Kuba und ich wollte da, das war dann auf dem Nachhauseweg, irgendwie Zuckerrohr schneiden. Auf dem Weg nach Kuba, das war eben dieser Monat New York und dann ein Monat San Francisco. Da kamen noch mehr Drogen dazu und stärkere Drogen, also LSD und all das Zeug. Am ersten Tag war ich auf meinem ersten LSD-Trip. Ich ging ins Hotel, habe einen Stadtplan gekauft und hab geschaut, wo ist da Haight-Ashbury, und bin dann mit dem Bus [*hin*] – also das ist beim Goldengate Park, das waren zwei Strassen, die so heissen – und da war ich mittendrin. Ich muss aber sagen, ich war nicht ein Hippie, es hat mich einfach fasziniert, soziologisch und kulturell und aus was weiss ich für Gründen. Ich war, weil ich vorher die Kunstgewerbeschule gemacht hatte, eher ein Bohème. Und weil ich auch schon in London war, dort waren die Beatles, das waren nicht die Hippies. Doch das hab ich doch auch in England schon ein bisschen mitgekriegt, dass da eine Jugendbewegung im Entstehen ist. Ich fuhr dann per Autostopp und per Bus nach Mexiko City, dann nach Veracruz, das ist eine Hafenstadt im Golf von Mexiko, und habe dort tatsächlich einen ostdeutschen Frachter gefunden. Also ich hab da auch mit Amerikanern in einer Kommune zusammengelebt, die ich einfach kennengelernt hatte, das war damals so. Ich weiss nicht, ob das immer noch so ist, wenn man rumreist und irgendwie Signale äussert, die einen zu einer gewissen Gruppe zugehörig zeigen, dass man halt dort wohnt und mit denen lebt. Und dieser ostdeutsche Frachter – das sauberste Schiff im Hafen da, immer –, mit dem ging ich dann nach Kuba. In Kuba kam ich in den Oficio de Inmigración, das war eine Art Gefängnis, wurde bewacht mit russischen Gewehren, da waren auch noch andere Leute. Es ging dann später weiter, die haben mich auf das gleiche Schiff zurückgebracht nach etwa einer Woche oder zehn Tagen, weil die müssen einen mitnehmen, wenn die einen nicht wollen, die müssen die Passagiere mitnehmen. Dann bin ich dann in Marokko ausgestiegen.

NL: Dann sind Sie mit dem Schiff von Kuba nach Marokko?

DW: Ja, zuerst mit dem Schiff. Zufällig hielten die dann in Tanger [*allgemeines Lachen*]. Ich hatte einen Freund, der hat in Tunis gearbeitet bei Hotelplan. Damals konnte man doch noch per Autostopp von Tanger nach Tunis, also durch ganz Algerien durch. Und von Tunis ging's dann weiter mit dem Schiff nach Neapel und da wurde mir alles gestohlen. Ich hatte da einen grossen Koffer, wo alles drin war, der wurde mir dann gestohlen. Und dann bin ich per Autostopp dann

Umweg über San Francisco

Diebe in Neapel

wieder zurück in die Schweiz und das war genau ein Jahr. Ein Jahr lang war ich so unterwegs.

Philip Ursprung: Ein Koffer mit Bildern oder Fotos?

DW: Fotos ja, von der Reise. Und geschriebenes Zeug, was weiss ich, was sich so alles angesammelt hatte.

NL: Und dann sind Sie nach Basel oder wieder nach Zürich?

DW: Dann kam ich nach Zürich. Dann habe ich nach irgendwie zwei oder drei Wochen bei einer Party einen alten Bekannten getroffen, Philip Werner Sauber, der hat mir gesagt, er würde mit seinem Freund nach Berlin fahren, weil einer ging dort an die Filmhochschule. Und dann fuhr ich mit denen nach Berlin, ich weiss nicht, mit was für Geld, keine Ahnung, aber das ging einfach so. Das konnte man offensichtlich so machen. Philip Sauber wurde dann später Terrorist der zweiten Roten Armee Fraktion und wurde dann erschossen. Also viel später, aber ich hatte nicht wirklich Kontakt mehr zu ihm. Und dann kam ich wieder zurück und dann habe ich mich lange nicht mehr so um Kunst gekümmert.

NL: Also das war dann schon in den 70er Jahren?

DW: Ja, das war in den 70er Jahren. Also diese Reise nach Berlin war noch 1. Mai 68, da war ich in Berlin. Hab das alles gesehen. Und dann in den 70er Jahren, da hab ich irgendwie alles verschlafen. Ich hab mich schon für Kunst interessiert, hab aber selbst keine Kunst gemacht. Ich war da in einer grösseren Gruppe von Szene, die sich irgendwie arrangieren musste. Wir hatten da in der H9 eine der Kommunen, *[von denen]* es damals vielleicht fünf oder sechs gab in der Stadt. Die Roten Steine hatten da ein Zimmer, das war eine Politrockerguppe. Wir hatten auch Kommunen im Tessin und in Ebnet-Kappel. Aber als die ganze Bewegung schlussendlich zusammengebrochen ist, hab ich mich zurückbesonnen auf das, was ich eigentlich tun wollte, und hab dann im Tessin begonnen, so ein bisschen zu zeichnen. So kleine Büchlein, gegenständliche Zeichnungen, eine Art Geschichten, comicsartig, aber ohne Text, weil das andere war ja viel zu elitär. Also ich hab dann schon gesehen was beim Stähli alles lief, der Markus Raetz war auch in Carona anwesend. Der hat da gelebt. Aber ich hab gedacht: Nein, ich muss ganz einfache Sachen machen, was das Volk versteht *[lacht]*. Es war einfach ein kleines "Über-Ich" über meine Ratlosigkeit, was gegenständliche Kunst überhaupt soll. Also ich hab das schon verfolgt, aber ich war draussen. Ich war ausserhalb der Kunstszene.

Berlin

Zürcher Kunstszene
und
Kommunenleben

Zeichnungen

DI: Aber da gab es doch diese Art Fotoarbeit mit Urs Lüthi, die Willy Spiller fotografiert hat, wann ist die entstanden?

DW: Genau. Die war in dieser Zeit, das war vor...*[überlegt]*

NL: 73? Kann das sein?

DW: Das ist 72 oder 73, ja. Da hatte ich eine Zeit lang mit Urs Lüthi zusammen ein Atelier, im Niederdorf, Stüssihofstatt, dahinten. Aber das war dann eher eine städtische Zeit. Urs Lüthi war sehr aktiv damals, war auch sehr erfolgreich. Einer der ersten erfolgreichen Schweizer Künstler meiner Generation, auch im Ausland. Hat auch sein Alter nicht verschwiegen, sondern hat sich älter gemacht, damit er eingeladen wurde an Ausstellungen, zum Beispiel im Kunsthaus. Er war mit Manon zusammen, und die hat auch nicht gewusst, wie jung er eigentlich ist. Also er hat sich eindeutig schon wie ein Älterer benommen und aufgeführt. *[allgemeines Lachen]* Das stimmt, diese Zeit gab's auch. Ich weiss nicht, ob das zwei oder drei Jahre waren. Das ist für mich alles ein bisschen verschwommen. *[Unverständlich]*

NL: Wie kam es dann eben zu den ersten Ausstellung, die ja auch so Anfang der 70er Jahre waren?

DW: War das die „Lawinenausstellung“?

NL: Ja, genau. Also ich habe hier so eine Liste, da steht: 1973 Galerie Stähli, 1974 „Lawinenausstellung“.

DW: Ja, ich hab dann im Tessin gezeichnet, ein zweites Büchlein, das der Stähli herausgegeben hat, das war das Regenbüchlein. Da hat's nur geregnet. Und ich hab so ein Blindband gefunden, ein Taschenbuch – ich war unheimlich stolz, das hätte ein Goya-Buch werden sollen. Das war eben so vom Diogenes oder was weiss ich, *Desastres de la guerra*, aber das stand nirgends drauf. Ich wusste aber, das ist der Blindband. Und ich hab dann so Federzeichnungen gemacht und weil das mit dem Schraffieren so gut ging, hab ich dieses Büchlein gemacht. Und das ist voll mit kleinen, bis zu doppelseitigen Zeichnungen, wo ein paar Leute in der Stadt rumziehen, die kommen mit dem Bus in die Stadt und ziehen da rum in verschiedenen Szenen, oder auch so am Bellevue, und ähnliche Sachen. Halt Vorortgeschichten, die sind einfach so Männchen, die hinter diesem schraffierten Zeugs und auch Weibchen. Das war das zweite Buch und dann eben hab ich grossformatige und dann ungegenständliche Bilder gemalt auf Karton, auf aufgespanntem Karton. Weil

Urs Lüthi

Erste Ausstellungen

das war preiswert und ich musste mich nicht drum kümmern. Das war mit Acryl. Das hab ich dann beim Stähli ausgestellt. Und bei dieser „Lawinenausstellung“ da hat mich der Urs eingeladen. Das Konzept dieser „Lawinenausstellung“ war: Urs hat ausgestellt und dann musste er die Hälfte abhängen und einen Freund von sich einladen, der hat dann diese zweite Hälfte bespielt. Und ich glaube in vier Schritten ging das so. Also die Beiträge wurden immer kleiner, in der Gessnerallee war das. Nach dieser Tessiner Zeit kam ich wieder nach Zürich und ich glaub, dort habe ich dann den Peter erstmals so wahrgenommen. Ich habe auch weiterhin kleinere Zeichnungen gemacht, so Neocolor, und weggekratzt. Der Peter sagt wahrscheinlich, er hätte mich vorher schon gesehen, bei Urs Lüthi mal war er zu Besuch in seinem Atelier, das wir zusammen gehabt haben. Dann habe ich den Peter wahrgenommen, das war die Kontiki-Zeit, die ist mir wieder irgendwie ein bisschen präsenter. Wir haben auch dem Urs Lüthi mal geholfen. Er war Assistent von Urs Lüthi und ich hab den Urs Lüthi besucht. Genau, weil ich hatte so lange Haare und wollte den Urs Lüthi fragen, er solle mich fotografieren, so in seinem Stil, es hat dann auch eine Foto gegeben, weil ich hätte in meinem Leben nie mehr so lange Haare, hab sie dann auch am andern Tag auch abgehauen. Und dort war Peter und hat ihm geholfen und ich hab ihm dann auch geholfen, Leinwände aufzuziehen. Peter war Assistent, ich war zu stolz, um Assistent zu sein. Irgendwie ging das nicht, aber ihm helfen, das war klar. *[allgemeines Schmunzeln]* Ja, ich war ja gleich alt und der Fischli war ja irgendwie sechs oder acht Jahre jünger. Und in dieser Zeit, das war dann die Punk-Zeit, die kam dann rein, - eben im Kontiki - und wir haben uns gesehen und wir haben Ausflüge gemacht nach Bern. Einer der ersten war die Jean-Frédéric Schnyder Ausstellung anschauen und eine weitere war dann eben zu Möbel Pfister nach Suhr, um uns mal dieses Möbel Pfister-Haus anzuschauen. Einfach als Interessegebiet, was es so Schlimmes gibt auf der Welt *[lacht]*.

NL: Wie ist es dann zur konkreten Zusammenarbeit gekommen?

DW: Ich hatte dann lange Zeit Pläne, nach Amerika zu gehen. Ich hatte da irgendwie, ich weiss nicht mehr wie, viel Geld, ich dachte, ich bleib da zwei, drei Monate oder ein halbes Jahr. Ich wollte nach Los Angeles unbedingt. Aber das hat so gedauert und sich hingezogen und wir haben dann gefunden, wir sollten diese Fotoserie machen, diese *Wurstserie*, die dann in „Saus und Braus“ ausgestellt war. Ich war dann 79 in Los Angeles nach dieser *Wurstserie* und ich hab diese Ausstellung „Saus und Braus“ nicht gesehen. Darum kann ich auch über die Ausstellung nichts sagen. Peter hat mich dann

Die „Lawinenausstellung“

Kontakt Peter Fischli

Ausflüge mit Peter Fischli

Erste Zusammenarbeit Fischli/Weiss

Die „Wurstserie“ und „Saus und Braus“

besucht in Los Angeles und wir haben den Film gemacht. Weil ich habe in Hollywood gewohnt und da hat sich niemand für Kunst interessiert und wir haben gedacht: Ja, machen wir einen Film. Also wir hatten einen Kameramann, einen Freund, ein Schweizer, und der hat uns dann die Kamera gemacht. Und Geld hatten wir auch nicht. Selbst schauspielern wollten wir nicht und so kamen wir auf diese Lösung, diese Kostüme zu mieten. Die stehen da, solche Läden gibt's in Hollywood einfach, das ist normal dort.

NL: Sie haben einmal in einem Interview gesagt, dass Sie eigentlich aus Langeweile angefangen haben, zusammen zu arbeiten. Würden Sie das heute wieder so sagen?

DW: Hab ich das gesagt mit der Langeweile [*lacht*]?

NL: Ja. In dem grossen Katalog von Renate Goldmann.

DW: Man trifft sich im Kontiki, man denkt, man könnte was machen, man müsste. Dieses Gespräch, das auch heute noch bei den meisten Projekten [*am Anfang steht*]. Wir hatten also nicht das Gefühl, wir müssten jetzt zusammenarbeiten für alle Ewigkeit, sondern wir dachten, wir müssen solche Fotos machen und zwar in meiner damaligen Wohnung und möglichst nicht rausgehen, sondern mit dem, was da ist. Das war eigentlich so eine Bequemlichkeit und eine Einschränkung. Ja, vielleicht entsteht alles durch Langeweile. Andere würden sagen, vielleicht mit mehr Ehrgeiz. Wir hatten das Gefühl, wir machen das jetzt mal. Und ob es Langeweile war, weiss ich jetzt nicht mehr. Es ist da vielleicht auch ein bisschen diese Idealisierung, wenn man sagt Langeweile, weil man sich gefällt darin, nichts zu tun, und da so ein bisschen überhöht, so diese (*unverständlich*,) da macht man eben doch mal was.

NL: Eben aber die *Wurstserie*, die haben Sie noch in Zürich gemacht?

DW: Die haben wir in Zürich gemacht, ja.

NL: Die wurde dann eben für die Ausstellung „Saus und Braus“ gezeigt.

DW: Ja, die wurde auch bei dann Stähli gezeigt. Ich bin dann am Stück anderthalb Jahre in Los Angeles geblieben, kam zurück und Peter hat unterdessen diesen Rough Cut des Films gemacht, *Der geringste Widerstand*. Der wurde dann für diese „Bilder“-Ausstellung, ich weiss noch, der wurde entweder an der Vernissage oder Finissage gezeigt. Und an

„Der geringste Widerstand“

Zusammenarbeit Fischli/Weiss

Die „Wurstserie“ und „Saus und Braus“

dem haben wir dann weiter gearbeitet, wir haben den Text, den Dialog dazu geschrieben und auch aufgenommen. Wir haben den ohne Dialog gedreht und ohne Ton. Und weil die den Mund nicht bewegen *[konnten]*, konnte da dreinschreiben, was man wollte. Ein bequemes Prinzip. Es gibt dann den Rohschnitt mit Überlängen, die haben ja so Gestik und das passt dann immer, oder hat gepasst, also wir haben gedacht.

NL: Ja und eben, von „Saus und Braus“ haben Sie da gar nichts mitbekommen?

DW: Da hat man mir berichtet, aber das war so weit weg.

NL: Und dann hatte die Ausstellung auch keine Auswirkung auf Ihre zukünftige künstlerische Entwicklung?

DW: Es waren ja alles meine Freunde. Also ich habe die schon gekannt aus der Szene. Die Szene war gross und breit, und im Kontiki waren alle Künstler, Musiker, oder haben irgend so etwas gemacht. Die Szene war, ja ich hab gesagt, gross und breit, aber es war noch nicht wie jetzt, wo man einfach zwanzig Szenecafés hat. Es gab damals das eine, das war dann unser Treffpunkt. Fast jeden Abend.

NL: Das Kontiki?

DW: Das Kontiki.

NL: Und wie kam es dann zur Beteiligung bei „Bilder“, bei dieser zweiten Ausstellung?

DW: Die haben mich eingeladen.

NL: Patrick Frey?

DW: Patrick Frey, ja.

NL: Haben Sie den vorher schon gekannt?

DW: Ja, wo hab ich den zum ersten Mal gesehen? Da hab ich auch die meisten von denen schon gekannt. Also Anton Bruhin ist ein ganz alter Freund von mir. Patrick Frey, der kam irgendwann einmal dann in die Stadt. Also der ist nicht in der Stadt gross geworden. Der war plötzlich da und hat dann aber relativ schnell auch alle gekannt. Die haben mich eingeladen, und da habe ich diese Arbeit dort gemacht. Das mit dem Hologramm und diesen Planeten, die da rumkugeln.

„Saus und Braus“

Die Zürcher
Kunstwelt

„Bilder“,
„Planetarium“ 1981

NL: Da haben Sie ja wieder Einzelarbeiten gezeigt und noch den Film. War das völlig klar, dass Sie wieder Einzelarbeiten zeigen würden?

DW: Nein, es war ja keine Abmachung, dass wir zusammen arbeiten. Die gab's nie. Peter war ja dann wieder in Zürich und ich in Los Angeles und ich habe einfach das mit diesem Hologramm da ausgesucht. Hab das auch dort gemacht.

PU: Also in Los Angeles?

DW: In Los Angeles, ja. Ich musste auf eine Platte stehen, ich wurde gefilmt, 35 mm, eine Minute, in einer Minute musste sie sich drehen, soviel ich weiss. Und diesen Film, 35mm Film, musste ich nach San Francisco schicken und ich bekam diese Folie zurück. Ich hab denen irgendwie angegeben, wie gross ich den Durchmesser der Röhre haben wollte, und sie haben mir das zurückgeschickt. Aus irgendwelchen Gründen wusste ich, da unten musste eine Halogenlampe sein und die musste in einem 45°-Winkel hier auftreffen [*deutet auf Fotos der Installation „Planetarium“*]. Und da sieht man diesen Herr da,...Hast du es gesehen in der Ausstellung?

PU: Ja.

NL: Hier haben Sie auch wieder gemalt, in Ihrer Zusammenarbeit mit Peter Fischli spielt Malerei kaum eine Rolle in Ihrer Arbeit.

DW: Wir haben einmal so grössere Vasen gemacht, so Riesentöpfe, und die haben wir dann aussen bemalt, wir haben irgendwie gemerkt, also ich glaub daran, dass man zu zweit nicht am gleichen Bild malen kann. Also das müsste man entweder einteilen oder [*lacht*] Arbeiten von uns haben vielfach den Charakter von Ansammlungen von Ideen oder von Skulpturen, Tonskulpturen, oder Ideen *Lauf der Dinge*, Fotos. Das ist eine andere Möglichkeit zum Zusammenarbeiten, dass man in der Vielzahl innerhalb eines Konzepts verhandeln kann, was jetzt da drin ist und was nicht. Und wenn der jetzt diese Tonskulptur macht, kann ich aber auch diese machen. Es ist ein anderes Verhandeln als an einem Produkt gleichzeitig. Es gab auch Ausnahmen bei den Tonskulpturen, dass der eine angefangen und der andere weitergemacht hat. Aber man sitzt nicht vor einem grossen Bild, wo man sagt, das Orange müsste kälter sein oder was weiss ich. Und der andere sagt: Nein, nein, es muss wärmer sein. Also es sind nicht solche Verhandlungen. Und bei der Malerei, vielfach kommt ja so ein Duktus und das weiss ich dazu und ich glaub, das kann man nicht verhandeln. Es gibt Maler, die das konnten, damals war das

Beziehung zur
Malerei

auch Dahn/Dokupil, die das gemacht haben. Also jetzt hab ich vom Oehlen gehört, der glaub ich mit dem Bock zusammen gemalt hat. Also es gibt's schon, aber ich weiss es nicht.

NL: Nach „Bilder“ haben Sie da noch weitere Einzelarbeiten gemacht?

DW: Nein, wir hatten dann zu viel zu tun. Wir mussten den zweiten Ratten-und-Bären-Film machen, den wir in der Schweiz machen wollten. Und nach der „Übersicht“-Ausstellung begannen wir auch mit diesen Polyurethanskulpturen, weil die eine gewisse Grösse zulassen, was mit Ton nicht möglich war. Darum kamen wir auf dieses Material, das ich in Hollywood auf den Filmsets kennengelernt habe. Hab da für einen Freund Props gemacht aus diesem Material und da haben wir gedacht, vielleicht kann man da auch grösser arbeiten. Schon nach der „Übersicht“ hatten wir internationale Reaktionen. Eine vor allem, die Monika Sprüth, die hat sich das angeschaut beim Stähli, und hat uns eingeladen. Also wir konnten relativ schnell ins Ausland. Nach der Monika Sprüth, nach der Ausstellung dort, kam grad die Ileana Sonnabend und dann waren wir irgendwie in zwei, drei Schritten in New York am West Broadway und das war sehr schnell, ja. Also in Köln haben wir auch mit diesen Polyurethanskulpturen im Klapperhof eine Arbeit ausgestellt. Aber sonst eigentlich mussten wir uns nicht gross darum kümmern, dass sich die Leute das angeschaut haben.

NL: Und wie war das für Sie, dass Sie so schnell eigentlich in den Kunstbetrieb integriert worden sind, in den globalen?

DW: Also den Kunstbetrieb hat man in Zürich vor allem durch den Pablo Stähli wahrgenommen, also unsere Generation. Es gab schon auch andere Galerien, Bischofberger oder so. Aber den Kunstbetrieb selbst, weil der Urs Lüthi war bei ihm, der Raetz war bei ihm, der Martin Disler selbstverständlich, und so weiter und dann hat man schon gemerkt, irgendwie geht's da ab, da ist etwas los. Aber mit Stähli wollten wir dann nicht zusammenarbeiten aus verschiedenen Gründen und waren dann froh, als diese Angebote aus Köln und New York kamen. Und Paris auch, da hatten wir auch plötzlich eine Galerie. Die kamen nach Zürich und haben uns besucht. Ich weiss nicht, ob die Wahrnehmung damals war, das geht aber schnell. Sondern da waren ja immer Wochen und Monate dazwischen, bis wieder jemand kam. Wir haben dann an verschiedenen Sachen zusammen längere Zeit gearbeitet, zum Beispiel eben dieser Ratten-und-Bären-Film in der Schweiz *Der rechte Weg*, da mussten wir auch wieder

Zusammenarbeit
Fischli/Weiss nach
„Bilder“

Internationale
Erfolge

Zürcher Kunstbetrieb

Dialoge schreiben und das war ein bisschen zähflüssig, da waren wir lange nicht zufrieden. Und daneben haben wir ein Atelier aber dann schon gehabt, wo wir das schnitzen konnten und auch uns aufhalten konnten.

PU: Das heisst, damals konntet ihr davon leben schon? Ab 81, 82?

DW: Ich würde sagen ja, aber sehr knapp [*lacht*]. Ja, aber sehr knapp. Dann kam der Christophe Ammann, das war dann 1984/85. Und jetzt kommt mir das in den Sinn wegen der Langeweile: Es ist möglich, dass ich das nicht im Bezug auf die *Wurstserie* gesagt habe, sondern eher in Bezug auf die *Equilibres*. Das hiess ja auch „Stiller Nachmittag“ und unsere Theorie war dann, wenn’s einem langweilig ist, dann beginnt man, solche Sachen aufeinander zu stellen. Daher „Stiller Nachmittag“. Man hat nichts zu tun und macht dann mit einem Minimum an Aufwand diese Skulpturen und fotografiert die dann auch. Wenn ich zurück denke und an dieses Atelier denke, weiss ich noch, wie die ersten dieser Skulpturen, also diese Gebilde, wie wir die aufgestellt haben. Und ich glaube, wir mussten auf einen Kunsttransport warten. Also eine Stunde oder zwei, die wir dann genützt haben [*lacht*]. Es hat sich ausbezahlt, diese Stunde war gut. Also nach 84 da konnten wir schon ein bisschen verkaufen. Also bei dieser Ausstellung in Basel, eine Skulptur haben wir Hans Fischli verkauft damals, eine Betonskulptur. Aber man hat schon mit sehr wenig gelebt. Oder wie der Urs Lüthi sagt: „Wir haben schon mit sehr wenig und sehr gut gelebt.“

NL: Und haben Sie eigentlich von der Zürcher Bewegung überhaupt etwas mitbekommen, als Sie damals in L.A. waren?

DW: Ja, und zwar hab ich das damals noch ausgerissen aus der *L.A. Times*, so einen kleinen Streifen, und da mittendrin stand irgendwo der Satz: „Young people smashed fashionable downtown Zurich.“ Oder ich weiss nicht mehr, „young people“, bin ich nicht sicher. Aber „smashed fashionable downtown Zurich“. Das war aber schon fast die ganze Meldung. Und da hab ich gefunden, das Verhältnis ist so gut. Die grosse Zeitungsseite und dann so ein halber Satz. Ich weiss, was das heissen soll, die Amerikaner wissen das nicht. Als ich dann eben nach anderthalb Jahren zurückkam hab ich dann so die ersten Zürcher Punks gesehen, also ich glaube das stimmt, die hinten „Züri brännt“ aufgemalt hatten auf dem Rücken. War das AJZ damals, oder war das vorher schon?

NL: Nein das war auch damals.

„Equilibres“

Zürcher 80er-
Bewegung

DW: Das war auch damals?

NL: Ja.

DW: Ich hab dann schon gespürt, dass ich ein bisschen zu den älteren Interessierten gehöre an diesen ganzen Angelegenheiten. Also die hatten natürlich meine volle Sympathie, aber ich war da nicht sehr aktiv.

NL: Aber hatte die Bewegung auch einen Einfluss auf Ihre Arbeit? Renate Goldmann hat einmal geschrieben, dass die Bewegung quasi der Nährboden für Ihre Zusammenarbeit war.

DW: Das war zeitgleich, lief parallel. Also die Liliput oder Kleenex waren ja damals unterwegs und diese Konzerte, die Punkkonzerte. Und weil ich wieder in Zürich gelebt habe, war ich eben auch abends in der Szene unterwegs. Du hast ja, glaub ich gesagt, wegen dem Aufbruch, diese Aufbruchsstimmung. Vielleicht gab's sie tatsächlich. Und das Zusammentreffen von dieser Ausstellung und diesem Plakat *[deutet auf den Katalog „Saus und Braus“]* – ich glaub, es war damals sogar dieses Plakat – das ist so ein bisschen wirr. Oder eben Patrick Freys Ausstellung, die war auch ein bisschen so, die war ja noch halbwegs ein Skandals wegen dem „Sex-Müller“ aus St.Gallen. Also so hat man ihn damals genannt. Freundschaftlich, sehr freundschaftlich *[lacht]*. Also wohlwollend, oder sogar bewundernd. Möglicherweise war das schon ein Abschied von anderen Künstlerheroen, die vorher waren. Ich wäre aber nicht mehr sicher. Ich weiss nicht, ob es so plötzlich war schlussendlich. Das war ja auch diese Zeit der sogenannten Wilden Malerei und es gab diese Ausstellung in Luzern beim Jean-Christophe und da wurde ja plötzlich dann wieder gemalt und befreit. Und Disler war auch eine sehr energetische Figur. Auch lustvolles Malen, und rücksichtsloses Malen. Die Galerien und Museen füllen mit Inhalten, die eigentlich tabuisiert waren. Also da war doch eine eher strenge Kunst angesagt. Und es kam schon die Ikonographie der Gasse da wieder rein. Dass high and low wieder mehr gemischt wurden. Wenn ich mich noch recht erinnere. Aber das war die Malerei einer Generation, eben dieser Mülheimer Freiheit, in Hamburg und in Berlin war das so. Und international sah man plötzlich eben wieder so „Geschmier“ da in den sauberen Galerien. Das war schon ein Wechsel.

PU: Hast du je die Idee gehabt, nicht nach Zürich zurückzukommen nach L.A. oder auch schon vorher? Woanders zu leben?

Figuren der Zürcher
Kunstszene

DW: Los Angeles ist wahrscheinlich der einzige Ort der Welt, wo man noch das werden kann, was die anderen sind, nämlich Kalifornier. Sonst kann man das nicht. Also ich könnte nie Italiener werden [lacht]. Da kann ich lange da unten sein. Aber Kalifornier kann man werden und an einem bestimmten Punkt kommt die Frage: „Will man bleiben?“ Und das wollte ich irgendwie auch nicht. Obwohl ich dann nach diesen anderthalb Jahren und nach dieser kurzen Zeit in Zürich wieder sechs Monate dorthin zog. Zum Teil mit einer Freundin, aber auch mehr herumgereist bin, aber nicht eigentlich kunstmässig unterwegs war. Einfach weil's mir da gut gefallen hat. Also ich hab das genossen.

DI: Und noch vorher warst du ja in Basel und in Zürich in den 60er, 70er Jahren. Wie nahmst du da die unterschiedlichen Kunstszene wahr?

DW: In Basel an der Kunstgewerbeschule waren fast alle Lehrer Maler und gehörten zu einer anderen Generation, die aber auch ihre Szene hatten. Und da war vielleicht der Berühmteste – aber bei dem hatte ich keine Schule – der [Walter] Bodmer. Wenn man dann drei Jahre gezeichnet hatte, den akademischen Kurs vom Würfel zum Holzspielzeug bis zu den Skulpturen in irgendwelchen Museen, durfte man bei ihm Akt- oder Kopfzeichnen. Aber so weit bin ich nicht gekommen. Ich habe irgendwie kurz nach dem Würfelzeichnen aufgehört. Aber es war eine gute Schulung. Also es war sehr langweilig, aber ich habe das Gefühl, ich könnte jederzeit alles zeichnen, die Proportionen, die Perspektiven. Das war so ein Drahtwürfel und da müssen dann am Schluss alle Flächen optisch gleich gross sein. Und das ist eine eher meditative Angelegenheit, überprüfen und so weiter. In Zürich waren die berühmten Künstler so abgehoben und weit weg. Also die Konkreten, das waren Bill und Lohse, die hat man gekannt. Ich muss noch sagen, im Vorkurs hat uns Mattmüller mit allen internationalen und lokalen Strömungen vertraut gemacht. Er hat das *Flash Art* mitgebracht, er hat uns gezeigt, was in der Pop Art [läuft] und so weiter. Wir haben in Basel eine Franz Kline-Ausstellung besucht. Und damals gab's noch Hard Edge und was weiss ich. Man war informiert, was ging. Und auch der Lüthi, der wusste, dass man in Kunstzeitschriften, damals in der Buchhandlung Krauthammer, da konnte man dann als 16-, 17-Jähriger reinstehen und wusste, da kann man Kunstheftchen anschauen und dann ist man informiert, weiss man, was Kunst ist. Also eben, sich ausserhalb von Zürich informieren. Und darum weiss ich nicht so viel über die Kunstszene in Zürich.

Los Angeles

Kunstszene und -
schule Basel

PU: Wart ihr an der Art Basel jeweils?

DW: Urs hat mich einmal mitgenommen. Er hat mich zuerst beim Stähli vorgestellt, das war bevor er mich eingeladen hat, ihm meine Zeichnungen zu zeigen. Aber ich weiss noch, dass er gesagt hat: „Das ist die Ileana Sonnabend.“

[Unverständlich] Das waren so kleine New Yorker *[lacht]* und er hat die gekannt. Für mich war das einfach viel zu weit weg.

NL: Und wie wichtig war die Zusammenarbeit mit anderen Leuten aus der Zürcher Szene für Sie? Sie haben ja mit verschiedenen Leuten zusammengearbeitet, mit Klaudia Schifferle, vor allem mit Peter Fischli, aber auch mit Patrick Frey.

DW: Ja, mit Urs hab ich eben diese eine Serie gemacht mit diesen Fotos. Aber sonst hab ich mit niemandem zusammengearbeitet. Also Patrick Frey war einfach so eine Art Begleiter und interessierter Mensch, der über alles etwas wusste und es war unterhaltsam, mit ihm zusammen zu sein. Aber er hat nicht eigentlich mit uns Kunst gemacht. Ausser in diesem Video, wo er uns besucht hat, *The Making of Der Lauf der Dinge*. Wahrscheinlich haben wir dem gesagt: Du, morgen beginnen wir mit diesem seltsamen Film“ wo wir nicht wussten, was genau es ist, aber wir wussten, dass das Zusammenbrechen dieser *Equilibres* in eine Richtung gehen musste, wir haben gedacht, diese Energie muss man ausnützen. Und die Gegenstände kann man vielleicht dressieren und dann so weiter machen. Und da kam er irgendwie mit seiner Videokamera, weil er war damals schon so ein Gerätefreak, der sich so für neuste Technologie interessiert hat. Und hat das einfach hingestellt und er konnte ja dann nicht daneben stehen, er hat ja auch seine Theorien. Und da hat er auch mitgearbeitet.

NL: Aber beim Film hat ja Olivia Etter den Schlager gesungen und Steffi Wittwer hat, glaub ich, die Musik gemacht...

DW: Die gehörten zur Szene und das waren nahe, gute Freunde. Und die haben ja auch ihr eigenes Zeugs gemacht. Steffi hat auch Konzerte gegeben. Der hat dann uns die Filmmusik gemacht und unter anderem dieses Lied auch getextet und Olivia, die konnte einfach alles. Die konnte malen und schreiben und singen und schauspielern. Leider hat sie sich irgendwie zurückgezogen, aber sie war unheimlich talentiert.

NL: Und was hatte es mit dieser Band „Migro“ auf sich?

DW: Die haben wir gegründet und wir haben einfach vor

Zusammenarbeit mit anderen Leuten aus der Zürcher Szene

Die Band „Migro“

allem darüber gesprochen. Wir haben ja keine Instrumente gespielt. Weil in der Kontiki waren sehr viele Musiker und die hatten alle ihre Gigs, ihre Vorstellungen oder Übungslokale. Und das hatten wir nicht und wir haben einfach so getan, als hätten wir eine Band, so konnten wir über Musik sprechen und wir konnten auch mit den anderen über Musik sprechen, aber wir haben nicht gedacht, wir müssen das auch machen. Also das war sehr weit weg von irgendwelcher Realisation „wir als Musiker“. Nein, im Gegenteil, das war der Vorsatz, dass es das nicht gibt.

NL: Immerhin gab es mal eine Probe, hat Peter Fischli gesagt.

DW: Dann weiss er mehr als ich. Er hat ein besseres Gedächtnis als ich. Für mich verschwimmt unheimlich viel.

PU: Warst du an der Documenta 5 1972?

Documenta 5

DW: Nein, das erste Mal an der Documenta war ich mit einem eigenen Beitrag, mit dem *Lauf der Dinge*.

PU: Also 86?

DW: 87.

PU: Aber bist du generell nicht ein grosser Ausstellungsgeher gewesen in dieser Zeit?

DW: Gelegentliche Ausflüge natürlich nach Bern hat es gegeben und nach Luzern. Aber ich weiss nicht mehr, wann die eingesetzt haben. In Luzern hab ich mal ausgestellt, in einer Gruppenausstellung, die hiess „Zeichnen“, für den Jean-Christophe. Das war dann auch in dieser Zeit, als ich im Tessin gelebt habe.

DI: Also in den frühen 70ern?

DW: Das war frühe 70er Jahre, ja.

NL: „Mentalität: Zeichnung“?

DW: „Mentalität: Zeichnung“. Damals schon seltsam [*lacht*].

PU: War Harald Szeemann eine wichtige Figur für dich?

DW: Nein, der hat uns dann so ein bisschen gemieden. Ich weiss nicht, ob er das nicht geschätzt hat, was wir machen,

Verhältnis zu Harald Szeemann

also in der Zusammenarbeit mit dem Fischli. Oder ob das so Rivalitäten unter Kuratoren sind, weil Jean-Christophe uns – in Anführungszeichen – „entdeckt“ hat. Das weiss ich nicht. Aber er hat sich da zurück gehalten. Erst später kam er dann ein bisschen so, er schätze das dann schon und so. Aber wir waren nicht Künstler von ihm an seinen Ausstellungen. Selten, er hat dem irgendwie misstraut. War ihm wahrscheinlich nicht pathetisch genug.

PU: Das heisst, ihr hattet einen einfacheren Draht zu Ammann oder König wahrscheinlich?

DW: Ja, ja, das ging problemlos. Das war vielleicht gegenseitig beim Szeemann.

NL: Ja, und jetzt vielleicht noch einmal zurück. Sie haben früher auch Flugblätter gezeichnet, politische Flugblätter?

DW: Wer sagt denn das? Da in der Doktorarbeit?

NL: Bei Frau Goldmann hab ich das gelesen. „Maoistische Flugblätter“ stand da.

DW: Also Maoist war ich nie [lacht]. Maoismus, nein das war szenemässig. Ja, ich hab so... Aber wann war das? Das weiss ich nicht mehr.

NL: Also das war nicht in der Bewegung? Das war früher?

DW: Ja, das war früher, da hab ich so Zeichnungen gemacht. Auch eine Zeitschrift, aber zusammen mit anderen, die hiess dann *Paranoia City* und das waren dann A3-Blätter zusammengefaltet.

NL: Hat das etwas mit der Buchhandlung zu tun?

DW: Der hat mich dann mal angefragt, ob er den Namen haben dürfe. Ich hab dann gesagt, ich fänd's eine schlechte Idee, aber er wollte und es war mir egal [lacht].

PU: Also aus unserer Perspektive ist ja dieses „Saus und Braus“ ein wichtiger Moment, weil es sozusagen den Beginn der Präsenz von Zürich als kultureller Stadt in einem grösseren Umfeld markiert. Also der Übergang von einer eher provinziellen Situation zu einem Anschluss an die Kunstwelt. Und da ist natürlich die Frage, ob wir das einfach verzerrt sehen, und ob das nicht so war. Also die meisten bis jetzt sagen, es ist jetzt nicht unbedingt ein so furchtbar wichtiges Ereignis gewesen. Würdest du das unterstreichen? Also gut

Politische Flugblätter

Die Importanz von „Saus und Braus“ für die Zürcher Kunstwelt

ihr seid auch weg gewesen.

DW: Fischli war da, ich war weg.

PU: Hat sich quasi danach etwas verändert? War Zürich plötzlich auf der Karte? Hat die Sonnabend, oder diese Leute, plötzlich [gedacht] „Ah ja Zürich, da läuft was“?

DW: Nicht unbedingt wegen dieser Ausstellung. Ich weiss nicht genau, wie die in dieser Wilden Malerei- Aufbruchsstimmung eingebettet war. Aber die erste, die sich so präsentiert hat, die das Ernst genommen hat, ja den Visco [François Visconti] und den Anton und was weiss ich, wer da alles dabei war, den [Pier] Geering. Einfach solche Leute, die ein urbanes Leben führten und niemanden gefragt haben, was sie tun dürfen. Das war dann ein seltsames „doch nicht ins Ausland schauen“, sondern eben „wir machen das hier“. Und offensichtlich ist das der Bice einfach aufgefallen, dass man das ausstellen könnte, alles zusammen und dass es ein spezielles Klima ist. Jetzt ist mir grad in den Sinn gekommen, dass der Polke auch noch hier war, irgendwann einmal für sechs Monate oder so. Und der hat ja auch viele – hatten wir das Gefühl – Türen geöffnet. Durch seinen Lebensstil, seine Persönlichkeit. Und zu Toni Gerber ist man viel hingefahren, um diese Ausstellungen zu schauen, nach Bern. Der war auch wichtig. Vielleicht war die Überraschung eher, dass eine Institution sich um das kümmert, aber die Szene war schon da. Oder dass man in einer Institution das zeigt, und dass jemand das so zusammenfasst. Weil waren einfach ein bisschen „wild bunch“.

PU: Das ist jetzt bei den meisten Interviews so rausgekommen, dass Bice Curiger der Motor war, der das zusammen gebracht hat. Wie hast du das damals erlebt?

DW: Also in Bezug auf diese Ausstellung, da war ich schon weg. Ich glaube auch in der Vorbereitungszeit. Also wir haben diese *Wurstserie* gemacht und ich bin dann irgendwie gegangen und ich weiss nicht genau, wie viele Monate später dass man mir dann gesagt hat, das wird jetzt im Helmhaus ausgestellt.

PU: Warst du viel mit Bice zusammen vorher oder nicht?

DW: Nein. Da musst du dann Bice fragen. Es gab da die „Frauenrakete“. Es gab einfach verschiedene Vorläufer von Aktivitäten. Musikgruppen gab's wahnsinnig viele. Aber ich weiss jetzt auch nicht mehr, ab wann die schon da waren. Also ob die dann in dieser Zeit einfach alle entstanden sind, all diese Punkgruppen. Gab's die Punks damals schon?

Die Rolle Bice Curigers

Musik- und Punkszene

DI: Ich denke schon, weil das war ja 80. Und 77, 78 muss das angefangen haben mit den Bands.

DW: Also es gibt einen grossen, schönen Stammbaum der Punk[*bands*], also das wurde aufgezeichnet.

DI: Es gibt ja dieses neue Buch von Patrick Frey.

DW: Ja, eine Sammlung sehr schöner Gruppennamen, Mother's Ruin und was weiss ich.

NL: Hatten Sie eine enge Verbindung zur Musikszene?

DW: Damals schon, aber ich war kein Punk, also kein Mitglied der Punkbewegung. Aber sie hatten natürlich alle meine Sympathie und ich muss sagen, auch wenn ich sie jetzt wieder anhöre, das ist erstaunlich. Dieses Video, *Punk Cocktail* [von René Uhlmann] heisst das...

DI: Das im Cabaret Voltaire gezeigt wurde?

DW: Ja, das halte ich für eine extrem gute Schilderung der Punkszene damals oder der Energie. Das sind wahnsinnig junge Leute, die irrsinnig gute Musik machen. Also die Energie, das ist erstaunlich. Out of nowhere.

PU: Du hast immer wieder von dieser Szene gesprochen, Kontiki und Zürich. Wann würdest du sagen, hört diese Szene auf? Oder wann hat sie für dich aufgehört?

DW: Gute Frage. Ich weiss es nicht. Irgendwann mal ging man nicht mehr ins Kontiki. Ich könnte es nicht am Jahr festmachen. Also ich glaube, als wir den *Lauf der Dinge* gemacht haben 85/86, da war man noch dort. Oder ob das dann mit den 90er Jahren einfach irgendwie verschwunden ist oder mit zunehmenden Aktivitäten? Neue Freundinnen und so [*lacht*]. Nein, nein...

NL: Gab es eine Verbindung von der Kunst- und Musikszene zur Politszene damals anfangs 80er?

DW: Ich glaube nicht. Nicht zu einer organisierten Politszene. In der SP hat man wahrscheinlich eher so italienische Cantautori gehört [*lacht*]. Und das AJZ das ist ja auch dann irgendwie entglitten und mit den Drogen verkommen. Ich würde sagen, eher nein. Also seriös politisch nein, anarcho-amokmässig gab's dann zusammen mit dem AJZ, aber die Gruppierungen haben sich, glaub ich, aufgelöst. Die wurden

Verbindung Kunst-, Musik- und Politszene

in Drogen aufgelöst. Ich erinnere mich noch, dass Überbleibsel der Roten Steine wollten dann einen Fixerraum machen im AJZ. Aber damals konnte man dafür keine Energie mehr aufbringen, sich zu solidarisieren. Das war schon zu kaputt. Aber ich weiss auch nicht, in welchem Jahr das genau war.

PU: Hat die Rote Fabrik für euch noch eine Rolle gespielt?

DW: Ja, weil Urs Lüthi hatte da ein Atelier und das konnten wir mieten für die Ausstellung bei der Monika Sprüth. Das war 83 wahrscheinlich. Ja, da hat man Ausstellungen angeschaut, hat Konzerte besucht und so weiter. Diese Beziehung ist aber auch ein bisschen eingeschlafen. Ich weiss auch nicht genau wann.

NL: Also die zu Monika Sprüth?

PU: Nein, zur Roten Fabrik.

DW: Nein, die zu Monika Sprüth hat sich als relativ stabile Beziehung erwiesen. Aber ich merke, ich müsste mich besser vorbereiten für ein solches Gespräch. Ich müsste auch einen schönen genauen Zeitraster hinkriegen *[lacht]*, das könnte man dann mal.

PU: Es geht uns eben einfach darum, unseren Blick zu schärfen auf diese Zeit und das Bild, das vielleicht ein bisschen verzerrt ist. Eben diese Szene, dieses Gruppen-, Zusammengehörigkeitsgefühl, das mit der Stadt verbunden ist, das kommt bei vielen raus. Man hat irgendwie auch den Eindruck, dass eine fast feminine Stimmung ist, wenn man das mit dieser Mülheimer Freiheit und diesen Kippenbergkreisen vergleicht, da sind eigentlich immer ganz starke Männerkünstlergruppen. Und ich hab den Eindruck, dass da Zürich eine der wenigen ist, wo es einigermassen eine Mischung gibt. Es wird immer wieder von Olivia Etter geredet, von Klaudia Schifferle, Bice.

DW: Stefi Thalmann war dann auch dabei.

PU: Ich weiss nicht, ob mich das täuscht. Das kommt mir nur grad jetzt in den Sinn. Oder ob das auch wieder ein Klischee ist.

DW: Also ich meine, die Besuche in Köln dann, die Begegnungen mit den Künstlern dort, die waren natürlich stark geprägt durch diese Szene dort. Das waren tatsächlich alles Machos. Von Polke über Kippenberger bis zu allen

Die Rote Fabrik

Wilde Malerei

anderen, das waren alles Männer, die sich nachts in den Bars rumtrieben, lange. Und das hat uns natürlich gefallen. Weil Kunst wurde ernst genommen. Das hat diese Energie, diesen Schub, und das ist wichtig und auch was wir machen, das ist wichtig. Wir konnten das zeigen und irgendwie war da mehr in einem internationalen Gespräch drin als in Zürich. Zürich war schon eher lokal. Wobei der Jean-Christophe natürlich, oder die Schweiz, das schon auch immer wieder reingeholt hat. Er hat ja in Basel dann eine Wilde Malerei-Ausstellung gemacht. Es hat einem dann nicht die Malerei interessiert, eher dieses Gefühl von „Ja, wir machen jetzt was“. Also Polkes Ausspruch „Es gibt keine guten Bilder, wir müssen sie selber machen“ das war ein bisschen diese Haltung. Also nicht, dass ich mich dran erinnere. Ich hab das dann später gelesen. Oder Kippis Ausspruch, er brauche zwei gut aussehende Männer, die malen können und dann entstehe eine Bewegung [*lacht*]. Kippi war natürlich schon sehr gut. Den zu erleben und mit dem zusammen zu sein, das war in Köln möglich.

PU: Eben er hat in der Schweiz keinerlei Wirkung gehabt in dieser Zeit. Er wurde nie gezeigt.

DW: Bei Susan Wyss, beim Baviera. Baviera hat Kippenberger und Oehlen und Ina Barfuss und Wachweger sehr früh gezeigt. Aber er war damals nicht persönlich so präsent. Also Polke hat hier gelebt eine Zeit lang.

PU: War die Gründung von *Parkett*, ich glaube 83 oder 84, für euch ein wichtiger Moment?

DW: Nein. Wir konnten dann in der Nummer 17, glaube ich, das *Parkett* bestreiten. Aber das gehörte einfach dazu, es gab ja noch das InK und es gab Schaffhausen und das hat man einfach wahrgenommen. Also für mich, in meiner Wahrnehmung, war das alles eben noch ein bisschen zu weit weg, zu weit draussen. Und ich weiss jetzt auch nicht genau, wann die Transavanguardia waren. Die waren auch in Basel mal, auch relativ früh. Das war eine andere Zeit für Kunst, das kann man sagen. Und in Zürich hat die schon mit dieser Ausstellung, glaub ich, angefangen.

NL: Welche Bedeutung hatte denn das InK für Sie?

DW: Für mich persönlich war das auch ein bisschen zu international. Also ich hab da nicht richtig dazugehört, aber hab's wahrgenommen. Und ein kleines Erlebnis war: Polke hat da seine Langeweileschleife ausgestellt. Er hat dann, wenn ich mich richtig erinnere, irgendwelchen Schmutz zusammen gewischt und das in eine Vitrine gestreut und das

„Parkett“

InK

war dann auch Kunst. Und solche Sachen waren halt schon sehr befreiend <i>[[lacht]]</i> .	
---	--

Transkription: Noëmi Landolt