

Interview mit Patrick Frey (PF)

Die Fragen stellten: AH und Dora Imhof (DI).

Das Gespräch fand am 7. April 2008 in der Edition Patrick Frey, Zürich statt.

<p>AH: Zunächst einmal zu deiner Person. Wie kamst du überhaupt damals um 1980 zur Kunst?</p>	Der Weg zur Kunst
<p>Patrick Frey: Ich habe Kunstgeschichte studiert damals. Vorher habe ich mehrere Jahre Ökonomie studiert und habe dann gewechselt, weil ich ganz kurzzeitig für einige Zeit selbst Kunst gemacht habe und es dann wieder aufgegeben habe.</p>	
<p>AH: Was bedeutet das: selber Kunst gemacht?</p>	
<p>PF: Ich habe Skulpturen gemacht und sie auch ausgestellt. Das war auch sehr erfolgreich und dann habe ich gedacht, dass es nicht einfach so weitergeht. Dass ich das zuerst studieren muss und habe mich sofort mehr für Gegenwartskunst interessiert, was damals an der Uni damals nicht so üblich war. Das kam erst kurz vor der Bewegung in die Universität in Form von Gastprofessuren wie z.B. von Jean-Christophe Ammann und Heiny Widmer, wo dann auch zum Teil die Künstler selbst an die Universität kamen, z.B. Martin Disler. Wir hatten bei einem Genfer Professor ein interessantes Semester über die 60er Jahre und das wurde ein bisschen anders, also nicht nur mit Dias, aufgezogen. Es war ein Umbruch festzustellen, der im Vorfeld der Bewegung war und dann losging. Ich glaube, dass vieles davon wieder rückgängig gemacht worden ist. Es fand dann eine Wechselwirkung statt. Entscheidend ist aber, dass ich dann ziemlich bald mit Freunden, die dort studiert haben, z.B. Andreas Bosshard und Daniela Zehnder, zusammengearbeitet habe. Andreas Bosshard machte experimentelle Musik mit Schlaufen, Loops, eigentlich eine Art Low-Tech-Sampling. Er hat mehrere Tonbandgeräte hintereinander geschaltet und die Soundtracks immer wieder aufgenommen, addiert. Daniela Zehnder hat mit Bühnenbild und Lichtdesign gearbeitet. Wir hatten etwas gegründet namens „Raum 2“, das war an der Seefeldstrasse. Wir waren damit irgendwo dazwischen, zwischen selbst Kunst machen und Kunst studieren. Dann gingen wir zusammen sehr häufig an das InK. Was am InK passierte, war ein entscheidender Faktor, was mich betrifft. Da sind wir der Konzeptkunst und der Minimal Kunst begegnet, und zwar kamen die Künstler dahin und haben dort auch installiert. Diese</p>	Eigenes Kunstschaffen Kunstgeschichtsstudium
	InK

Institution war den anderen Instituten Jahre voraus. InK, das waren Christel Sauer und Urs Raussmüller und die Migros, die das finanziert haben. Raussmüller baute gleichzeitig eine private Sammlung auf, die heute unter dem Namen „Crex Collection“ in Schaffhausen ausgestellt ist. Diese ganzen Ankäufe geschahen dort im Raum des Institutes. Die Leute haben installiert und ein Teil der Werke wurde aufgekauft von diesem Sammler-Pool. Und das Entscheidende war, dass die Leute zwei bis drei Wochen dort vor Ort arbeiteten, also Leute wie Mario Merz, Gerhard Richter, Hanne Darboven, Giuseppe Penone usw. Wir waren fast jeden Tag da und konnten mit diesen Leuten direkt reden und das Installieren der Werke beobachten. Dann haben wir zusammen mit einer kleinen Gruppe namens „Gruppe Gegenwartskunst“ eine Art „Oral Art History“ gemacht. Was und worüber spricht man vor dieser Kunst, angesichts dieser ganz speziellen Konzeptkunst, wo es ja oft gar nicht so viel zu sehen gab. Es gab ja mehr zu reden als zu sehen, könnte man sagen. Deshalb haben wir auch gefunden, das sei das adäquate Mittel, sich dieser Kunst zu nähern. Wir haben diese Sachen dann transkribiert auf grosse Blätter mit einer alten IBM Executive Kugelkopf Maschine, die die Typen wie gedruckt und mit den richtigen Abständen geschrieben hat; das war auch sehr ästhetisch. Reflexionen fanden unmittelbar angesichts der Kunst statt, weil wir realisierten, dass die Kunst an der Universität vor allem aus Dias bestand, die zu langweiligen Vorträgen projiziert wurden. Wir wollten das nicht mehr, wir hatten keine Lust mehr. Bei der „Gruppe Gegenwartskunst“ waren Leute dabei, wie z.B. Albert Lutz, der heutige Direktor des Rietberg Museum, oder Laura Arici, heutige Dozentin an der ZHdK. Aber es war klar, dass wir nicht so ganz in den Universitätsbetrieb hineingepasst haben. Also uns hat es nicht so ganz gepasst, weil wir haben dann gemerkt, dass wir diese Gespräche und Transkripte nicht wirklich als Tutorat oder Semesterarbeit verwerten konnten. Das wurde nicht wirklich anerkannt. Ich habe dann angefangen, an diesen InK-Dokumentationen mitzuarbeiten, zu schreiben. InK hat damit angefangen, für eine Ausstellung nicht wie üblich vorher einen Katalog zu machen, sondern erst hinterher. Das waren diese sogenannten Dokumentationen, längere Texte zu der installierten Arbeit und zum Werk des Künstlers. Dabei lernte ich auch den Kunstverleger und Galleristen Peter Blum kennen, der damals in Zürich wohnte. Mit ihm zusammen habe ich dann die erste Kunstkritik geschrieben für den *Tages-Anzeiger*. Ziemlich ungewöhnlich... Er interessierte sich dann aber mehr für den Kunsthandel, gründete später in New York die Peter Blum Editions und Gallery, die Mappenwerke mit Künstlern wie Louise Bourgeois, Brice Marden oder James Turrell

herausgab. Ich war mehr an Kunstvermittlung und Kunstkritik interessiert und habe dann diese freigewordene Stelle von Bice Curiger beim *Tages-Anzeiger* übernommen.

AH: Aber darauf kommen wir später noch zu sprechen.

PF: Ja, das war eigentlich der Weg bis zur Tätigkeit als Kunstkritiker.

AH: Sehr, sehr spannend... Wie empfandst du die Ablösung der 70er Jahre und wie empfandst du generell die 70er Jahre in der Kunstszene? Wenn du das vielleicht vergleichen kannst mit den 80er Jahre, was stellst du dann fest?

PF: Es war etwas muffig. Also die Nach-68er Jahre in der Kunst, das war einerseits so eine Art Schweizer Pop Art oder Schweizer Hyperrealismus, Stichwort Hugo Schumacher, was uns überhaupt nicht gepasst hat. Es gab keinen Humor, es gab keine Ironie und es gab auch letztlich kein Realitätsbezug, ausser diesem Hyper-Realismus, diesem hyperästhetischen, hyperformalistischen Wirklichkeitsbezug. Auf der anderen Seite gab es die Schüler von den Schülern von den Zürcher Konkreten, also ich spreche von Zürich. Davon abgesehen waren die interessanten Künstler in Luzern, in Bern und in Basel, vor allem in der Innerschweiz, im Aargau gab es interessante und neue Anfänge, vor allem im Bereich von Zeichnung und Malerei. Zeichnung war eigentlich das, was am hoffnungsvollsten war. Dazu gehörten eben auch schon Leute wie David Weiss, der Mitte der 70er Jahre schon Zeichnungen ausgestellt hat. In Zürich selbst war die Situation unbefriedigend. Es gab auch nur diese klassischen Galerien, Ziegler, Maeght, es gab Bruno Bischofberger natürlich, der die ganze Popkunst nach Zürich geholt hat und auch immer noch tolle Warhol-Ausstellungen machte. Das waren immer glamouröse Ereignisse, aber daneben gab es halt viele kleine, sehr lokale und auch etwas muffelige Selbsthilfe-Galerien. Es gab keine wirkliche Grosszügigkeit in der lokalen Kunstszene und es gab auch nur sehr wenige Orte, wo überhaupt etwas stattfand. Das war mein Eindruck anfangs der 70er. Ich habe, wie gesagt, damals noch Ökonomie studiert und stand noch gar nicht so nahe zur Kunst. Mein damaliges Interesse galt eher dem Theater und zwar der klassischen Bühne, nicht etwa der Performance. Später kam dann die totale Abwendung vom klassischen Bühnentheater und das Interesse stieg für

Die 70er und 80er Jahre im Vergleich

Galerien in Zürich

Theater

eine darstellende Kunst, wie sie Bruce Nauman gemacht hat, also wo es keinen Ausdruck mehr gab im Gesicht und wo es nur noch um Raum, Zeit und Körper ging. Damals, also Anfang der 70er Jahre, war ich an der Kunst nicht besonders interessiert, ich fand auch nicht, dass es irgendwas Interessantes gab hier in Zürich. Das Interesse entstand eigentlich ganz am Ende der 70er Jahre, auch die Szenen in Aarau und Luzern wurden erst später interessant.

AH: Und wenn du jetzt auf die 80er Jahre schaust, gab es für dich dort einen Boom?

PF: Nein, es war ein Aufbruch, es war eine Schnittstelle, es war eine Wende.

AH: Warum war es ein Aufbruch?

PF: Das ist eine grosse Frage, warum es gerade da, um 1980, zu einer Wende kam. Ich glaube, weil einerseits die Ökonomie nach der Erdölkrise von 1973 wieder im Aufschwung begriffen war. Es ging wieder aufwärts ökonomisch und die Leute hatten mehr Geld. Bei der Kunstszene war es ja so, dass die Leute von Zürich sich schon seit den 70ern an diesen Kunsthalle-Kristallisationspunkten orientiert haben, von Szeemann in Bern, Jean-Christophe Ammann, Kunsthalle Basel oder Heiny Widmer in Aarau, die reisten immer dahin und irgendwann hat das auch Früchte hier in Zürich getragen. Im Verborgenen eigentlich hat sich das entwickelt. Das betraf die Kunst und das andere wichtige Element war die Musik. Zürich hat sich ja sehr früh angeschlossen an die Punkbewegung in London. Zürich war eigentlich die erste Stadt nach London, die den Punk direkt übernommen hat, also vor Deutschland und vor anderen Ländern, Zürich war absolut pionierhaft. Das begann schon 76 – ich habe vor zwei Jahren *Hot Love* von Lurker Grand, ein Buch über die Anfänge des Schweizer Punks herausgebracht – und das betraf die Kunst erstmal überhaupt nicht. Das lief mehrere Jahre vollkommen neben der Kunst her. Die etablierten Künstler haben sich überhaupt nicht für Punkmusik interessiert. Das waren fremde Welten. Das war von denen aus gesehen eine kulturferne Bewegung. Das hatte nichts mit Kultur zu tun und das war interessant. Aber dann gab es eben diese Leute, die sich dort herum gesammelt haben, das war so ein seltsamer Attraktor, wo sich die Sachen plötzlich so darum herum ansammeln. Diese Szene hat dann Bice Curiger mit *Saus und Braus* ausgestellt. Das war dann, wenn man so will, der eigentliche Startschuss. Aus diesem Brutkasten heraus

Kunstorte in den 70ern

Aufbruch in den 80ern

Punk und Kunst

Bice Curiger und „Saus und Braus“

sind haben sich dann die ganzen Einzelfiguren weiterentwickelt. Diese beiden Jahre 1979 und 1980 in der Kunst waren die „Brutzeit“.

AH: Wie empfandest du die Gründung der Halle für Internationale Kunst oder Ort wie die Rote Fabrik, Ausstellungen wie *Saus und Braus* im Strauhof, Künstler wie Fischli/Weiss, Klaudia Schifferle, Martin Disler usw.?

PF: Darf ich noch etwas anfügen zur vorherigen Frage. Ich habe die Dumpfheit ein wenig zu extrem beschrieben. Ich habe jetzt natürlich nicht erwähnt: Es gab einzelne Figuren, die ausserordentlich wichtig waren, z.B. die ganze Selbstdarstellungskunst: Manon, Urs Lüthi usw. Es gab schon einzelne Figuren, die auch in Zürich waren, aber die hatten keine dominierenden Kunststile in der Zeit. Noch dominierte der Zürcher Hyper-Realismus, die Konkrete Kunst oder auch eine realistische Peinture, usw. Es dominierte eigentlich eher langweilige Kunst in Zürich, die ein Establishment bildete. Urs Lüthi hatte ja seine ersten Ausstellungen in Luzern, sogar im Ausland bevor er in Zürich überhaupt wahrgenommen wurde. Jetzt zur zweiten Frage, die ich eigentlich bereits beantwortet habe: Das InK war ausserordentlich wichtig. Es war aber allerdings eine kleine Gruppe von Leuten und sehr universitär, die dominierten. Es waren vor allem Studenten. Das war nicht zu vergleichen mit diesen Besuchermassen, die heute an die Kunsthallevernissagen gehen. Es war eine winzige Gruppe von Leuten, die ins InK gingen. Das war meistens leer, denn es war auch nicht in der Öffentlichkeit, Kunst war noch kein Lifestyle-Element.

AH: Besuchtest du selber die Ausstellung im InK?

PF: Ja, wie gesagt, ich war dauernd dort, weil ich dafür gearbeitet habe; daher habe ich auch wahrgenommen, wie wenig Leute davon wussten in der breiteren Öffentlichkeit. Kunst wurde noch nicht so vermarktet, nichts davon war Mainstream, in keiner Art und Weise. Die Rote Fabrik war ja verglichen zu heute ein extrem alternativer Ort damals. Es war damals nicht so, dass irgendwelche nicht-alternativen Leute in die Rote Fabrik gingen und Kunstausstellungen besuchten. Es gab viele Leute, die dort Ateliers hatten und insofern hatte die Rote Fabrik eine wichtige Funktion. Allerdings für die Kunst selbst war sie damals nicht so bedeutsam. Also die Ausstellungen in der Roten Fabrik waren für mich nicht von grosser Bedeutung damals. Es war eher ein Ort, wo die Leute dort arbeiten konnten und Ateliers hatten. Das InK war zuständig für

Die Zürcher Kunstwelt
in den 70ern

Die Bedeutung des InK

Die Rote Fabrik

den intimen Kontakt mit der grossen internationalen Kunst. Das war eigentlich das Wesentliche und in einer späteren Phase hat das InK dann auch Schweizer Künstler (Martin Disler, Klaudia Schifferle usw.) eingeladen. Es gab auch andere, die mittlerweile wieder vollkommen vergessen sind, aber es gab auch ein paar, die weitergemacht haben und es gab dort eben diese Gelegenheit, grosse installative Arbeiten zu machen. Martin Disler hat dort eine riesige, wandgrosse Kugelschreiberzeichnung gemacht über Tage mit Hunderten von Kugelschreibern – eine Acht, die er immer wieder gezogen hat [*Patrick Frey zeichnet mit einem Kugelschreiber auf einem Stück Papier eine Acht*]. Eigentlich einer seiner besten Arbeiten. Dennoch war dann *Saus und Braus* eine bewusste Abwendung von diesem Internationalismus und da war eben der Versuch zu sagen: Wir haben das hier in unserer Stadt, in einer total lebendigen Szene, die sich grenzüberschreitend kreativ beschäftigt, die aber durchaus Schritt halten kann mit der internationalen Qualität. Das sollte erstmals gezeigt werden, ohne schon wieder eine Triage zu machen, also ohne dass die Besten ausgewählt werden. Bice Curiger hat das im Strauhof quasi bewusst als wildes Durcheinander ausgestellt. Das war eben auch das Besondere in dieser Institution, wo sonst eher matineehaftige Veranstaltungen stattfanden. Das war wirklich ein Clash of Cultures in dieser Institution. Bei *Saus und Braus*, da haben sich auch Leute, Künstler, Musiker, Freaks getroffen und nebeneinander ausgestellt, die später nie mehr miteinander zu tun hatten; das muss man auch sagen. Es braucht ab und zu so eine Art Schmelztiegel. Es war auf kleinstem Raum eine äusserst fruchtbare Begegnung, die sehr inspirativ gewirkt hat auf viele Leute.

AH: Kannst du viele dieser Aussteller bzw. Künstler?

PF: Ich kannte schon einige und habe dann auch viele kennengelernt.

AH: Wen kanntest du da?

PF: Ich kannte Urs Lüthi und Peter Fischli, den ich bereits 1976 kennengelernt habe. David Weiss war damals in Amerika; mit ihm hatte ich nur schriftlichen Kontakt. Dann kannte ich noch Dieter Meier und Olivia Etter.

AH: Wie war dein Verhältnis zu diesen Personen?

PF: Noch nicht so nahe. Ich habe ja damals im *Züritipp* und im *Tages-Anzeiger* über *Saus und Braus* geschrieben.

„Saus und Braus“: weg vom Internationalismus

Freys Rolle als Kunstkritiker

Einigen Künstlern war ich schon früher als Kunstkritiker begegnet, deshalb hatte ich ein bisschen ein distanzierteres Verhältnis. Damals war das halt noch so, ich gehörte zum sogenannten Kunstkritiker-Team, das aus vier bis fünf Leuten und dem Redaktor, Fritz Billeter, bestand. Das war Old School, Kritiker sein, hiess, dass man hinging und sagte, das ist schlecht oder das ist gut; so wie die Theaterkritiker das immer noch tun. Ich habe mich eigentlich von Anfang an geweigert, ich fand das unsinnig in der Kunst, diese Art von Wahrnehmung. Ich habe dann einen Stil kultiviert, der sich damit beschäftigt hat, die Leser der Kritiken dazu zu bringen, in die Ausstellungen zu gehen. Ich wollte nur über Sachen schreiben, die mir gefielen, oder genauer, zu denen ich einen sinnlichen, intellektuellen oder emotionalen Zugang fand. Ich wollte so schreiben, dass man Lust bekam, sich das anzuschauen. Über die Lust am Text, sozusagen. Dafür musste der Text eine eigene Qualität haben, er durfte nicht einfach nur verweisen und werten, er musste eine eigenständigen Wert haben. Das waren so meine Ansprüche, die kollidierten total mit den Zeitungsanspruch, der darin bestand, möglichst prägnant zu sagen, ob etwas gut oder schlecht ist. Ich habe dann gesagt, das Wichtigste bei einer Kunstkritik ist, dass sie oben links auf der Aufschlagsseite mit einem möglichst grossem Bild erscheint. Und ihr täuscht euch, wenn ihr glaubt, dass wenn man negativ schreibt, dass das negativ wirkt, sondern wichtig ist, wie viel man schreibt und wie toll das Bild daherkommt. Das war natürlich sehr – das ist heute nicht mehr so – subversiv, weil die traditionellen Kritiker gedacht haben, dass die Kunstszene immer noch auf sie hört; also wenn man sagt, dass das schlecht ist, dass man das auch schlecht findet. Da waren so Lehrerpositionen gefragt.

Dora Imhof: Gab es Vorbilder für diese Art von Kunstkritik oder gab es das schon?

PF: Wie ich das haben wollte?

DI: Ja.

PF: Natürlich, schon Bice Curiger hat nicht mehr so diese öde Daumen-rauf-Daumen-runter Kritik gemacht. Bice war mein Vorbild, eigentlich wie sie geschrieben hat, und ich habe das einfach noch ein wenig weiter getrieben. Bice hat damit auch schon Schwierigkeiten gehabt, aber ich habe mich noch ein wenig mehr für die Medien selbst und wie die Dinge in den Medien erscheinen interessiert. Hatte natürlich auch so ein bisschen Freude daran, die anderen

Eine neue Kunstkritik

so zu provozieren. Ich habe gesehen, dass die Kulturseite in der Tageszeitung eigentlich ein prekäres Medium ist. Man sieht das ja, die Kunstkritik ist heute praktisch nicht mehr existent, wurde weggespart. Also Barbara Basting, die das ja heute beim Tagi quasi im Alleingang macht, ist natürlich schon noch existent. Aber es gibt keine wirkliche Tageszeitungs-Kunstkritik mehr, damals war das noch ein Diskurs. Der Diskurs lief vor allem über die einzelnen Kritiker, die hatten verschiedene Geschmäcker, verschiedene Ausrichtungen. Wir führten dann auch unglaubliche Konfrontationen und Diskussionen in der Zeitung und das hat schon etwas bewirkt. Ich war natürlich auf der anderen Seite genau in der Zeit da, als die Bewegung anfangt und ich mich dann öfter geweigert habe, über irgendwelche institutionellen oder etablierten Künstler zu schreiben. Ich habe versucht, unbekannte jüngere Leute überhaupt erst einmal in den Fokus der Tagikritik hineinzuholen, weil ich gesagt habe, das Wichtigste ist, dass die Leute überhaupt vorkommen, also dass man überhaupt über sie schreibt.

AH: Fallen dir dazu gerade besondere Anekdoten ein – vielleicht ein Artikel, den du geschrieben hast und mit dem Chefredakteur in Konflikt geraten bist?

PF: Es gab mal einen grösseren Text über Martin Disler, über seine grosse Ausstellung in Basel für den *Tages-Anzeiger*. Der war ausserordentlich persönlich. Und durchaus hymnisch. Also ich habe auch angefangen, etwas zu kultivieren, was vielleicht eine frühe Kombination von Ich-Journalismus in Verbindung mit Kritik war. Ich versuchte quasi, sowohl „Ich“ zu sagen, wie auch eine Analyse zu liefern, ohne dabei vom Bild weg ins Allgemeine abzuschweifen, was ziemlich schwierig ist. Mein unglaublich grosser Anspruch an den Kunstkritiker war, dass er eine Haltung einnehmen sollte, mit der er ganz nahe beim Bild bleibt, dicht vor dem Werk und nicht abschweift in irgendwelche Theorien und diese dann über das Werk stülpt. Dass man den Text als einen unmittelbaren Diskurs mit dem Werk zu führen versucht, also aus der Nähe der Wahrnehmung heraus. Ich sagte dann auch immer zu Billeter: „Natürlich schreiben wir vordergründig für den Tag, aber im Grunde schreiben wir für den Künstler.“ Ich habe auch immer unglaublich gestritten um Textdetails. Dieser Text über Disler begann mit dem Satz, dass ich genauso gleich alt bin wie Martin Disler, also es ging gleich in den ersten Sätzen um eine Identifikation mit dem Künstler, was natürlich im Sinne einer althergebrachten Kunstkritik völlig unmöglich war. Das war eine völlige Distanzlosigkeit, mit Absicht, weil ich gesagt habe,

dass Disler eine Kunst macht, die Distanzlosigkeit verlangt und aus dieser Perspektive habe er jetzt gemalt und ob das in zehn Jahren auch noch gehe – keine Ahnung. Dann habe ich auch noch geschrieben, ich hoffte nicht, dass es irgendwann einmal eine Disler-Schule geben würde, aber jetzt sei es wichtig und grossartig und stark: jetzt einfach. Das war eigentlich das Entscheidende, es war auch ein Versuch, Kunstkritik als einen Ereignistext zu schreiben. Zu erreichen, dass der Text selbst ein Ereignis wird: Das war die Absicht.

AH: Angenommen, du würdest heute wieder anfangen Kunstkritiken zu schreiben. Denkst du, es gibt heute rein vom Inhaltlichen weniger spannende Themen, also war es damals faszinierender?

PF: Bestimmt für die Tageszeitung, dort ist die Kunstkritik ja praktisch nicht mehr vorhanden. Daher wurde ja auch *Parkett* gegründet. Ich habe dann für *Parkett* geschrieben und auch für *Wolkenkratzer*. Die Kunstkritik hat sich dann in diese Spezialmedien verschoben. Es begann eigentlich schon nach der Bewegung, also Mitte der 80er wurde die ganze lustige Clique am *Tages-Anzeiger* abgebaut, es wurde generell sehr viel weggespart. Die ganzen Bewegungsreste wurden langsam entfernt, und gleichzeitig geschah eben diese Abwanderung der Kunstkritik in die Spezialmedien.

AH: Jetzt kommen wir wieder zurück, und zwar würde ich gerne dein persönliches Verhältnis zur damaligen Jugendbewegung und auch zu den Unruhen damals wissen. Wie hast du das damals empfunden? Wie alt warst du da damals? Hast du dich auch selber darin mitbeteiligt?

PF: Die eigentlich kürzeste Formel wäre: Ich war zu alt, um Steine zu werfen aber ich war zu jung, um dagegen zu sein. Es war altermässig zwischen Stuhl und Bank. Genau zwischen 1968 und 1980, hatte aber absolut nichts am Hut mit den 68ern. Die habe ich alle später kennengelernt, z.B. David Weiss, der ein 68er ist. Ich war spätreif und auf dem Land aufgewachsen, als es in Paris brannte, war ich im Internat in den Alpen. Es war lustig, denn wir schauten das am einzigen Fernseher in unserem Aufenthaltsraum. Die meisten Leute, die dort waren, waren eigentlich dagegen. Das war seltsam. Dann kam ich nach Zürich und die Bewegung wurde für mich eine Riesengeschichte. Es geschah etwas. Beteiligt habe ich mich nicht. Nur von der Uni aus, als sich die Demos ausgeweitet haben auf die

Kunstkritik

„Parkett“-Gründung

Die 80er Bewegung in Zürich

Uni. Es gab ein bis zwei, vielleicht vier grössere Demonstrationen, wo die Uni beteiligt war. Ich habe vor allem mit meinem Kassettengerät sehr viele Tonaufnahmen gemacht und bin auch mehrere Male in sehr kritische Situationen geraten. Freunde von mir, die neben mir waren, wurden festgenommen. Ich hatte unglaublich viel Glück, dass ich nie verletzt oder gefangen genommen wurde, usw. Es war eine sehr spannende Zeit, Zürich war vollkommen verändert. Man hat gemerkt, es geschieht etwas. Man wusste sofort, es wird grosse Spuren hinterlassen. Erst jetzt, nach dreissig Jahren, werde ich ein Buch publizieren, nächstes Jahr mit Olivia Heusser. Sie hat viele dieser Ikonen der Bewegungsfotografie gemacht. Wenn man die anschaut, dann merkt man, wie weit das zurückliegt und wie anders die Stadt ausgesehen hat. Wie sie so zu und grau war, und die Leute auch noch ganz anders waren. Es ist unglaublich, dabei ist es so kurze Zeit her. Das ist vielleicht jetzt wichtig: Weil ich ja an der Kunst interessiert war, war ich auch eher ästhetisch an der Bewegung interessiert als sozial, d.h. wie viele puristisch denkende Leute aus der Szene: Diese Puristen sagten: Jetzt ist das AJZ in den Händen der Bewegung, jetzt ist für uns die grosse Zeit der Bewegung vorbei. Jetzt wird gewohnt, jetzt ist das nur noch eine Riesen-WG. Jetzt hat man, was man forderte und muss nicht mehr auf die Strasse und es gibt endlose Vollversammlungen. Das war dann auch ein bisschen so. Bis zu dem Punkt war es spannend und es war auch unglaublich schön. Die Schönheit der Gefahr. Es war natürlich nur so eine Kostprobe, denn es ist ja wenig wirklich geschehen. Es sind einige Leute, aber nicht so viele Leute, verletzt worden. Es gab auch einige sehr tragische Fälle, die wir aus der Nähe miterlebt haben, also von Leuten, die ihre Augen verloren haben usw. Es war trotzdem, wenn man es in globalen Kontext sieht, war es ja doch eine sehr unblutige Revolution. Es geschah dann doch relativ wenig, aber was geschah, war, dass sehr viel Humor in die Stadt kam. Die ganze Geschichte war eben bis zum AJZ ausserordentlich von Ironie und Humor geprägt. Es gab sehr inspirierte Leute, die da mitmachten. Es gab einen z.B., der nur Esperanto gesprochen hat, der bei der Bewegung sehr wichtig war. Es gab einfach sehr tolle, inspirierende Leute, es gab diese Müller-Sendung am Fernsehen. Da ich mich, wie gesagt, mehr für die Kunst interessiert habe, habe ich dann versucht, die Spuren der Bewegung anschliessend in der Kunst zu suchen und weiterzuverfolgen und nicht nur unbedingt auf der Strasse. Die Uni-Geschichte ging eigentlich von den Ethnologen aus, die eine Videogruppe gebildet haben mit Heinz Nigg, dem Dozenten, der für die Bewegung eine sehr wichtige Person war. Davon ausgehend gab es zwar einen

Einbezug der Uni, aber das hielt sich sehr in Grenzen. Die Studenten waren ein bisschen ratlos, wie sie sich da verhalten sollten. Ich habe mich dann an zwei Orten anschliessend engagiert: Zum einen in der Kunst und auf der Bühne. Und das andere war die Gründung von Radio LoRa. Da hatten Martin Hess und ich zu zweit eine Nachtsendung, von 1983 an, wo Leute uns anriefen und es gab Gäste, vor allem aus der Musik- und Kunstszene. Das ging etwas weiter in diesen Jahren, die unmittelbar auf die Bewegung folgten, 1984/85/86, wo die Stimmung dann sehr dumpf wurde für eine Weile. Weil diese positiven Folgen der Bewegung, die ganze Partyszene, die entstand, die kam erst nachher, mit einer Verzögerung. Aber die Kunst ging eben unmittelbar weiter, während die soziale Kraft der Bewegung wirklich elendig abgestorben ist. Als das AJZ weg war, kam eigentlich nur noch die Drogenszene, sozial gesehen. In der Kunst haben sich aber sehr viele Blüten weiterentwickelt, also unmittelbar nachher. Das war jetzt etwas ausschweifend [*lacht*].

AH: Nein, das war sehr interessant. Du hast dich ja schon als Ausstellungsmacher für Künstler wie Martin Disler, Klaudia Schifferle und Fischli/Weiss eingesetzt. Heute du unterstützt sie ja immer noch mit deinem Verlag. Weshalb hast du dich eigentlich für diese Künstler eingesetzt?

PF: Mich hat es fasziniert. Ich habe gemerkt: Das ist jetzt der Ort, wo ich mich einklinken kann. Man hat ja so eine Art Initiationszeit, das war für mich etwas verspätet, da ich ein Spät-Entwickler war. Ich bin ja da wirklich auf die Welt gekommen, was die Kunst betrifft, weil ich gemerkt habe, das ist nicht irgendwie so was, was von weit her oder glamourös daher kommt. Die sind von hier und jetzt und die sind am Ausprobieren, am Machen. Die versuchen selbst, von Grund auf neu herauszufinden, was Kunst sein könnte, Grassroots. Die versuchen das, was Künstler immer versuchen mussten, in der Moderne oder in der Postmoderne, alles nochmals von Grund auf nach eigenen Kriterien aufzubauen und zu entwickeln. Das hat mich fasziniert. Ich hatte damals immer mein Tonbandgerät dabei und habe auch fast immer damit gearbeitet, habe mit den Leuten sehr lange Gespräche geführt. Im Vorfeld der Ausstellung *Bilder* im Kunstmuseum Winterthur habe ich Stunden und Stunden Gespräche geführt mit Anton Bruhin oder Klaudia Schifferle, Olivia Etter usw. Über die Kunst, das Leben, den Alltag. Auch diese Gespräche am Radio, diese Gespräche am Telefon in der Nacht, das waren Gespräche, die vom Hundertsten ins Tausendste führten, aber die alle mit Kunst zu tun hatten, also mit dem kreativen Prozess, weil mich das interessierte und weil ich

Künstlergespräche

<p>da wirklich ganz nahe dabei sein konnte. Es gab dabei zwei wichtige Stränge: Der eine Strang war Disler, der für mich so was unglaublich Bedingungsloses hatte. Bedingungslos forderte er auch ein Engagement des Betrachters und eine Unbedingtheit des Einsatzes. Das hatte ich bis dahin nicht erlebt, das war eine wirkliche Erkenntnis und eine Erfahrung. Die Kunst, die er machte, war für mich eine Erfahrung und nicht nur eine Wahrnehmung. Es gab ja diese Ausstellung in Stuttgart mit diesem Riesengemälde von ihm. Auch diese Vernissage, ich war schon etwas früher da, sie war für mich etwas vom Eindrücklichsten, das ich erlebt hatte bisher. Ist es bis heute geblieben, auch wenn ich mit Disler nachher grosse Mühe bekam. Diese Erfahrung war einzigartig. Und wenn man so will, hat mich das geprägt. Diese Leute und die Kunst dieser Zeit haben mich geprägt mit einem gewissen Anspruch auch, hinsichtlich dem, was es heisst, Kunst zu machen und Künstler zu sein, beziehungsweise, was eben nicht. Der eine Strang war das Existenzielle und der andere Strang war die Ironie, die Leichtigkeit, die Distanz, der Humor, das Sich-Nicht-Ernst-Nehmen, die Pathosferne, das Scheuen des Pathos. Disler war nicht pathosfrei und Fischli/Weiss waren vollkommen pathosfrei. Das waren auch Antipoden. David Weiss hatte grosse Mühe mit Martin Disler und ich stand dazwischen. Das waren antipodische Positionen und ich habe in der Ausstellung <i>Bilder</i> eigentlich versucht, solche gegensätzlichen Positionen unter einen Hut zu bringen, und in einem musealen Kontext zusammen auszustellen. Ich versuchte auch, die diversen Maler und Zeichner dazu zu bringen, ein gemeinschaftliches Bild zu malen. Es entstand dann tatsächlich ein Gemälde, unter anderem von Bruhin, Disler und Schifferle, das ziemlich ausserordentlich war und viel Überredungskunst bedurfte. Ganz sicher am prägendsten waren für mich aber Fischli/Weiss, die in den folgenden Jahren auch sehr gute Freunde wurden, mit denen ich nicht nur über ihre eigene Kunst sprach, sondern sehr viele kunsttheoretische Gespräche führte. Die beiden sind sehr verschiedene Persönlichkeiten. Wir führten lange Gespräche über Dinge wie Stühle, Alltagsgegenstände, Design, Mode, Autos, ganz gewöhnliche Dinge, die uns beide interessierten. Gleichzeitig muss ich sagen: Nach 1981 begann für mich bereits die Zeit, wo ich mich von der Kunstkritik etwas zu lösen begann, das war so zwischen 81 und 83. Dazwischen gab es noch eine sehr wichtige und intensive Erfahrung für mich, das war die Beschäftigung mit Sophie Taeuber und Hans Arp. Ich habe mich entfernt von Zürich und im Kunsthaus Aarau an einer Ausstellung gearbeitet. Diese Ausstellung über die Zusammenarbeit des Künstlerpaars Sophie Taeuber und Hans Arp war geplant von Heiny Widmer. Das hat mich</p>	<p>Martin Disler</p> <p>Fischli/Weiss</p> <p>Ausstellung „Bilder“</p> <p>Gespräche mit Fischli/Weiss</p>
--	--

sowieso interessiert, weil ich schon früher über Künstlerpaare geschrieben hatte. Taeuber-Arp wurde dann eine Never-Ending-Story, eine Sisyphusarbeit. Heiny Widmer wurde krank und wir konnten die Arbeit an der Ausstellung nicht mehr beenden. Wir hatten auch grosse Schwierigkeiten, gewisse Schlüsselwerke zu bekommen, und schliesslich musste das Projekt aufgegeben werden. Was übrig blieb, war meine Beschäftigung mit dieser künstlerischen Zusammenarbeit. Ich habe dann schliesslich doch noch einen Text darüber für eine andere Ausstellung geschrieben, der für mich sehr wichtig war. Er handelte von Sophie Taeuber und ihr Bild bei Hans Arp, also ihre Wirkung als Lebende und als Tote. Das war ein mehrjähriges Zwischenspiel und anschliessend ging ich dann auch weg vom *Tages-Anzeiger* und habe dann sehr viele Texte für *Parkett* geschrieben. Das war gleichzeitig lokal und international; und das war eigentlich für mich ideal. Ich konnte dort auch in einer Länge und in einer Ausführlichkeit schreiben, die ich adäquat fand für die Kunst. Kürzlich, als Bice Curiger die Wölfflin-Medaille bekam, habe ich die Laudatio gehalten und in diesem Zusammenhang habe ich ein bisschen recherchiert und festgestellt, dass ich durch die Jahre neben Bice selbst die meisten Texte für *Parkett* geschrieben habe. Und zugleich begann ich mich ab 1984 von der Kunstkritik zu lösen, nur noch ab und zu etwas Grösseres für *Parkett*. Ich habe ja gleichzeitig angefangen, Theater zu machen und quasi selbst in einer gewissen Weise tätig zu sein, nicht vermittelnd; und das wurde für mich wichtig, weil das Schreiben über Kunst empfand ich als ausserordentlich schwierig und sehr, wie könnte man sagen, einsam. Das Schreiben über Kunst ist erstens sehr anstrengend und zweitens sehr einsam. Es ist eine Tätigkeit, die man alleine machen muss und dennoch ist man kreativ gesehen nicht ganz frei. Irgendwann wollte ich das nicht mehr ausschliesslich machen, ich wäre daran kaputt gegangen.

Projekte in Aarau

AH: Wie kam es eigentlich damals zur Ausstellung *Bilder*?

„Bilder“ 1981

PF: Für *Bilder* wurde ich angefragt von Rudolf Koella. Die Absicht war eigentlich, aus *Saus und Braus* heraus eine Reihe von Künstlern zu nehmen, die malen. Das war auch die Absicht von Koella. Weil Malerei war damals sehr en vogue war. Es gab die Mülheimer Freiheit, die Neuen Wilden aus Deutschland, die junge Malerei aus Italien in der Kunsthalle Basel. [*Patrick Frey schaut sich Bilder von der Ausstellung „Bilder“ an.*] Ich habe dann quasi den Begriff „Bilder“ weiter gefasst, denn ich bin heute noch der Ansicht: Bilder, das ist nicht nur Malerei. Schon damals war ich sehr skeptisch gegenüber diesen medialen

formalen Definitionen. Dass man sagte: ja, jetzt ist wieder Malerei angesagt. Das war schon damals fragwürdig, heute wagt das schon keiner mehr. Heute ist die Unübersichtlichkeit evident, aber dieses Denken in Genres war für mich schon damals vorbei. Peter Fischli hat immer auch Installationen gemacht, Olivia Etter hat nicht nur gemalt, sondern eine Bar gebaut und Walter Pfeiffer hat gar nichts gemalt, sondern gezeichnet und fotografiert. Aber es war mir wichtig, dass hier ziemlich „wilde“ KünstlerInnen aus verschiedenen urbanen Szenen eine Gruppenausstellung zusammen machen in diesem ausserordentlich schönen Museum, das aus der Zeit des 19. Jahrhunderts stammt, mit diesen Fliesen und dem vielen alten Holzpaneelen und den schön proportionierten Sälen. Ein kultureller Clash könnte man sagen, aber nicht gleich wie bei *Saus und Braus*. Die Eingriffe in die Museumsräume waren teils beträchtlich, das scheint heute nicht mehr so. Es gab z.B. von Fischli ein riesige Installation mit Tieren, da haben sich dann zum Beispiel die Meerschweinchen unten durchgefressen.

DI: Und da waren Meerschweinchen darin?

PF: Ja, natürlich. Das waren alles lebende Tiere. *[Patrick Frey schaut sich die Bilder von der Ausstellung „Bilder“ an und kommentiert sie. Zunächst schaut er sich ein Bild von David Weiss an.]* Das war die Arbeit von David Weiss, dieses Hologram zeigt den Künstler selbst, wie er da steht in der Ecke des Raumes und diese Völkerwanderung auf den Wänden und die Planeten im Raum beobachtet. *[Nun schaut er sich die Bilder von Peter Fischli an.]* Das war die Arbeit von Fischli, zum Beispiel *Die Welt der Arbeit*, da arbeiteten die Mäuse in Treträdern. Hier war *Der Einsiedler*, das war ein Hamster mit einem kleinen Fernseher, den ich dafür geopfert habe. Die Meerschweinchen lebten in der Welt der Mode, weil die sind so schön farbig. Es war eine wirklich sehr spektakuläre Arbeit und es hat auch gerochen. Und diese Meerschweinchen haben sich dann eben durchgefressen und haben eine Riesenschweinerei unten auf dem Teppich gemacht. Das hat man noch jahrelang gesehen. So ein dunkler Fleck auf dem Teppich. Das andere Skandalon waren die Bilder von Josef Felix Müller. Müller hatte vorher nur eine Ausstellung in Basel. Da hatte er drei Leinwände gezeigt, die er immer wieder übermalt hat, mit fast hundert Schichten. Übrig blieben dann nur drei Bilder und Jean-Christophe hat sie ausgestellt. Im Kunstmuseum Winterthur ging es dann um die Schwänze, es ging um Männer, die entblösst dargestellt wurden; es ging um Rituale und Obszönität und das war sehr lustig. Rudolf Koella hatte grosse Angst und

noch vor der Vernissage sagte er mir: Ich glaube, wir müssen was unternehmen, vor allem wegen der einflussreichen Gönnerin Frau R. Nur muss man vielleicht dazu sagen, dass ich ja aus einer grossbürgerlichen Familie komme und ausserordentlich wenig Respekt habe vor irgendwelchen anderen grossbürgerlichen Namen und ausserdem war ich verwandt mit Frau R. Koella hatte Angst, dass sie sich als grosse Unterstützerin des Museums über die Bilder von Josef Felix Müller aufregen könnte. Zur Sicherheit alarmierte er den Präsidenten des Kunstvereins, das war ein Arzt, der schaute sich die Bilder an und sagte dann zu mir und das war so lustig: „Wüsst Sie, Herr Frey, ich gsehne ganz vili Schwänz in minere Praxis, ich ha keis Problem demit. Aber wüsst Sie, s Problem isch d Chinderfüerig am Mittwuchnamitag.“ Dann habe ich ihm gesagt: „Schauen Sie, Herr Doktor, ich denke, die Kinder haben am wenigsten Mühe mit den steifen Schwänzen. Das macht ihnen gar nichts aus, das sind die Eltern, die Probleme haben mit den steifen Schwänzen. Und zweitens ist es so, dass, wenn dieses eine Bild abgehängt werden sollte, dann kommen alle Bilder weg und dann haben wir gar keine Ausstellung.“ So haben wir das beschlossen. „Also, Sie können wählen“, habe ich gesagt. Er war sehr verblüfft und es geschah dann nichts, gar nichts. Eigentlich ging es um einen Fall von vorausseilenden Gehorsam. Denn Frau R. hatte dann nachher überhaupt kein Problem mit den Schwänzen und sagte nur: „Der Ruedi hät halt echli Schiss gha!“ Die Ausstellung hatte noch einen anderen Aspekt, denn sie war insofern ein Ereignis, dass Olivia Etter eine Bar gemacht hat. In dieser Bar haben die Leute auch miteinander gesprochen, mit Olivia, mit mir und mit anderen Leuten, die da waren. Die Bar war ein Universum für sich. Olivia hat dann auch im selben wilden Stil wie die Wände ihre Kleider bemalt, die sie trug, wenn sie da war. *[Patrick Frey zeigt auf einem Bild den Künstler Hans Krüsi.]* Auf diesem Bild ist Krüsi, er war auch viel da. Ich habe dann auch hier ein Tonbandgerät gehabt und ich habe auch sehr viele Aufnahmen aus dieser Bar, wo die Leute über irgendwas reden, auch über Kunst, über die Ausstellung usw. Das war der Versuch, eine Kommunikation über die Kunst anzuregen und nicht nur die Ausstellung hinzustellen, die sich die Leute anschauen und wieder nach Hause gehen. Die Ausstellung wurde auch vollkommen anders wahrgenommen als sonstige Ausstellungen im Kunstmuseum Winterthur.

DI: Inwiefern? Wie war denn die Rezeption?

PF: Die Leute haben sich sehr gefreut, die Ausstellung war

sehr lustvoll und sehr ungewohnt. Es gab sonst im Kunstmuseum Winterthur vorher keine solche Ausstellungen, also keine jungen Künstlern ausser der Gruppe Winterthur, die an Weihnachten diese Weihnachtsausstellungen gemacht haben. Die waren brav, muss man sagen. Also so wie die GSAMBA hier in Zürich. Dieser Geist, der hier spürbar war, war auch sehr erfrischend für das Kunstmuseum und ich glaube, auch für den Betrieb selbst. Auch nachher übrigens gab es das nicht mehr so oft. Es gab schon noch ab und zu noch ein paar gewagtere Ausstellungen, aber eigentlich dann nicht mehr so.

AH: Ich habe dann noch eine Frage zur Künstlerauswahl. Wie kam es dazu? Es sind ja immer die gleichen Künstler wie Martin Disler usw.

PF: Wie meinst du, immer nur die gleichen? Es gab auch einige Künstler, wie z.B. Anselm Stalder und Josef Felix Müller, die bei *Saus und Braus* nicht dabei waren. Die anderen waren in ganz unterschiedlicher Funktion und Ausmass dabei. Ich weiss gar nicht mehr, wie viele Künstler bei *Saus und Braus* dabei waren.

DI: Es waren ungefähr dreissig oder so.

PF: Mindestens oder mehr. *Bilder* war ein Destillat, der Versuch einer Vertiefung und durchaus der Versuch etwas fortzusetzen, weil für mich waren das einfach die interessantesten Künstlern. Das waren diejenigen, die mich am meisten interessiert haben und denen ich am nächsten gekommen bin. Es war also nicht der Versuch, einen Kanon festzulegen. Man muss auch sehen, dass die Positionen sehr verschieden waren. Es war nicht einfach eine wilde Malerei, sonst hätte ich nur Disler, Schifferle, Viscontini und vielleicht noch Müller ausgestellt. Das wäre dann die Malerei in Zürich gewesen. Das war aber nicht die Absicht, es war die Absicht ein Querschnitt zu bringen.

DI: Wie kam es zu diesem Gemeinschaftsbild? Existiert das noch?

PF: Ja, das ist eine gute Frage, ob das noch existiert. Ich habe Bedenken, also ich weiss es nicht. Das war meine erklärte Absicht, weil ich das Haus irgendwie verändern wollte. Der Eingang des Hauses war nämlich sehr dominant, das Walser-Gemälde. Es gab wirklich viel Überredung und derjenige, der sich am meisten dafür eingesetzt hat, ist Bruhin. Es war schwierig, das hinzukriegen, denn man merkte schon damals, dass es

Gemeinschaftsgemälde von „Bilder“

sehr eigenständige Leute waren. Es war auch kein romantisches Gefühl da, dass man alles zusammen macht. Das waren schon Leute, die wussten, wohin sie selbst gehen wollten und die einen eigenen Stil hatten. Es war trotzdem sehr schön, dass es zustande kam, es gab auch keine Vorgabe, es war eine ungeplante Sache, ein „cadavre exquis“ ein bisschen. Aber sehr schön, sehr wirkungsvoll auch als Installation.

DI: Dann haben sie nacheinander daran gemalt?

PF: Ja, abwechslungsweise. Viscontini, Schifferle, Bruhin, Disler hat auch noch was gemacht, Müller hat was gemacht, die anderen aber nicht. Ich glaube, David hat nicht daran mitgearbeitet, nur die Maler. [*Dora Imhof und Patrick Frey schauen im Katalog nach.*] Ah, Pfeiffer doch. Olivia hat auch mitgearbeitet.

DI: Und Fischli/Weiss haben damals auch noch nicht zusammen gearbeitet?

PF: Nein, genau. Das war so: David war immer noch in Amerika und hat diesen Katalogtext geschrieben mit diesen Fotos... Der Katalog war mir übrigens auch sehr wichtig, das war für mich selbst fast das Wichtigste. Auch diese Bescheidenheit, mit der er daher kam, diese Schreibmaschinenschrift. Es gab ja auch kein Geld, es gab wirklich nichts, denn es wurde nur gespart. Es gab schon etwas vom Haus, aber es gab noch keine Sponsoren.

AH: Damit hast du schon meine nächste Frage beantwortet, was die Finanzierung der Ausstellung betrifft.

PF: Das hat er geschickt aus Amerika, weil er war ja nicht da. Es war bereits klar, dass sie zusammen arbeiten und dann haben sie zusammen in LA einen Film gemacht, *Der geringste Widerstand*. Die Premiere fand an der Vernissage von *Bilder* im Restaurant Wartmann statt. Der Film sollte eigentlich auf der Ausstellung *Saus und Braus* gezeigt werden, das war die Absicht von Bice Curiger, aber er war nicht fertig geworden. Ab der Ausstellung *Bilder* haben Fischli/Weiss zusammengearbeitet. Und es war natürlich ganz toll, diese letzten nicht gemeinsamen Arbeiten zu sehen, weil sie zwei Perspektiven zeigt, die nachher auch im Werk sehr deutlich wahrzunehmen sind: Zwei Sorten von Übersicht, oder zwei Perspektiven der Übersicht. Und die spätere gemeinsame Arbeit *Plötzlich diese Übersicht* bewegte sich dann auch in einem Raum,

Katalog der Ausstellung
„Bilder“

Premiere von „Der
geringste Widerstand“

der von den Planeten bis zu den Meerschweinchen ging. Das kann man sehr schön hier sehen. *[Er schaut sich die Bilder der Ausstellung an.]* Ich glaube auch, dass es für beide sehr wichtig war, dass sie hier noch einmal getrennt gearbeitet haben, um ihre Positionen zu klären.

DI: Wissen Sie, wie die Ausstellung international ankam, also Künstler wie Fischli/Weiss usw.? Es gab ja Anfang der 80er Jahre ein starkes Interesse an der Schweizer Kunst.

PF: Ja, das wurde schon wahrgenommen, aber es war natürlich nicht so vergleichbar wie jetzt. Es gab ja auch noch keine solchen Medien, die das so verbreiteten. Es gab keine grösseren Rezensionen dieser Ausstellung in *Wolkenkratzer* oder so. Das gab es nicht und es blieb schon ziemlich provinziell. Für die Künstler selbst war die Ausstellung aber schon ziemlich wichtig zu dem Zeitpunkt. Eine wichtige Station auf dem weiteren Weg. Es gab auch nachher, muss man sagen, keine solchen Gruppenausstellungen mehr. Die Leute haben sich dann auf ihren individuellen Weg gemacht, auch Anselm Stalder hat sich z.B. wenig in solchen Gruppenkonstellationen bewegt, er hat sich dann in eine ganz eigene Richtung bewegt. *Bilder* gehörte noch zu dieser Brutzeit, wo so etwas aufbereitet wurde. Es ist ja auch interessant zu sehen, wo die Künstler alle gelandet sind und was aus ihnen geworden ist. Ich werde nächstes Jahr mit Klaudia Schifferle ein Buch machen mit Gedichten. Klaudias Karriere ging zuerst steil aufwärts und erfuhr dann etwa zehn Jahre später einen Knick; auch Viscontini ist über eine gewisse Stufe der Bekanntheit nicht hinausgekommen. Ich finde, das ist immer noch etwas vom Besten, die Bilder von Viscontini, der hat einfach nicht den Status, den er eigentlich haben müsste. Bei Bruhin war es so, dass der zwischenzeitlich vollkommen untergetaucht und inzwischen wieder aufgetaucht ist und dem es wieder ziemlich gut geht jetzt. Mit Walter Pfeiffer habe ich drei Bücher gemacht. *[Patrick Frey steht auf und bringt das Buch „Das Auge, die Gedanken, unentwegt wandernd“.]* Das hier haben wir *[Patrick Frey und die 2010 verstorbene Galeristin Elisabeth Kaufmann]* noch im Verlag Nachbar der Welt herausgebracht, das war ursprünglich der Verlag von Martin Disler und dem damaligen Kunstkritiker und jetzigen Maler Dieter Hall. Die haben dann ein paar Bücher herausgegeben, zum Beispiel mit Helmut Federle, mit Disler selbst, oder mit Martin Frank *[Ter Fögi ische Souhung]*. Dann haben wir den Verlag für einen symbolischen Franken gekauft und haben dann weiter Bücher gemacht. Das erste war Klaudia Schifferle und das zweite war das hier mit Walter Pfeiffers

Rezeption von „Bilder“
und weitere
Entwicklung der
Beteiligten

Verlegerische Tätigkeit

adoleszenten Knabengesichtern. Elisabeth wollte dann aufhören, weil es auch finanziell nicht mehr ging und dann habe ich selbst weitergemacht mit der Edition Patrick Frey. Walter Pfeiffer hatte dann, nicht zuletzt wegen der Bücher, plötzlich eine unglaubliche Renaissance und ist jetzt gefragter denn je. Er ist sich auch selbst vollkommen treu geblieben und hat nie irgendwelchen falschen Anpassungen gemacht.

DI: Sie haben dann später noch weiter Ausstellungen gemacht?

PF: Nein, ich habe noch bei einer Arp-Ausstellung mit Skulpturen assistiert in Stuttgart. Dann habe ich noch eine kleine Ausstellung in Hamburg gemacht in der Galerie Ascan Crone. Die hiess *A Critic's Choice*. Da hab ich zum Beispiel Sämi Gantner ausgestellt und Barbara Hee. Wer noch? War nicht so wichtig... Dann gab es noch zwei wichtige Momente, einmal als Jean-Christophe Ammann zurücktrat von der Leitung der Kunsthalle Basel, da hat er mich aufgefordert, mich als Nachfolger zu bewerben. Ich habe mir das lange überlegt und dann nein gesagt.

AH: Und warum?

PF: Ja, weil ich damals schon ein sehr vielfältiges Leben hatte. Ich hatte die Bühne, das Fernsehen, den Verlag, die diversen Aktivitäten entsprachen meinem Charakter und ich habe gemerkt, wenn ich das angenommen hätte, dann hätte ich das komplett ändern müssen. Da wäre ich institutionell geworden und das wollte ich, glaube ich, nicht. Ich habe mich dann ein paar Jahre später bei der Kunsthalle Zürich aktiv beworben. Und verlor gegen Mendes Bürgi, der heute das Kunstmuseum Basel leitet. Ich bin im Nachhinein unglaublich froh darüber, dass es so gekommen ist. Mendes war auch ganz klar der Bessere. Natürlich, wenn das geklappt hätte, hätte ich es dann auch mit Freuden gemacht. Aber ob das gut herausgekommen wäre, weiss ich nicht. Und irgendwann, Ende der 90er Jahre, wollte ich dann auch nicht mehr so hyperinformiert sein und den Kunstbetrieb so genau kennen. Wenn man nicht mehr Kunstkritiker ist, dann muss man auch nicht mehr so unglaublich informiert sein.

AH: So, das war sehr ausführlich und sehr interessant. Vielen Dank.

Tätigkeit als Kurator

Transkription: Atossa Hadjigoli