

Interview mit Jacqueline Burckhardt (JB)

Die Fragen stellte Fabian Schöneich.

Das Gespräch fand am 7. Mai 2008 in der Redaktion von Parkett, Zürich statt. Jacqueline Burckhardt hat es überarbeitet

<p>Fabian Schöneich: Wie sind Sie zur Kunst gekommen, warum haben Sie Kunstgeschichte studiert? Und wie sind Sie zur zeitgenössischen Kunst gekommen, womit sich ja <i>Parkett</i> befasst?</p>	Werdegang
<p>Jacqueline Burckhardt: Kunst war schon immer mein Ziel, seit ich Kind war. Meine Familie war kunstinteressiert, und ich wuchs mehrere Jahre in Rom auf, umgeben von römischen Ruinen und Kunst. Später ging ich in Bern zur Schule, da gab es zwar Zeichnen aber keinen Kunstgeschichtsunterricht. Gleich nach der Matura studierte ich 1967/68 zwei Semester Kunstgeschichte, Archäologie und aussereuropäische Kunst an der Uni Zürich. Doch war ich vom Studium eher enttäuscht. Man sass im abgedunkelten Vorlesungsraum, hörte oft monotone Stimmen [<i>lacht</i>] und starrte auf die Abfolge schlechter Dias, die Studenten aus Büchern fotografiert hatten, freute sich allerdings, wenn bei Professor Adolf Reinle die abenteuerlichen Schwarz-Weiss-Glasdias aus Heinrich Wölfflins Zeit aufschienen.</p>	Studium
<p>Immer mehr hatte ich dann Lust auf einen Beruf, in dem ich den originalen Kunstwerken so nahe als möglich sein konnte. Ich beschloss Restauratorin zu werden, beeinflusst vom Restaurator des Kunstmuseums Basel, Paolo Cadorin, einem Venezianer, der auch Jurist und Kunsthistoriker ist, und zu dem ich als Teenie regelmässig ins Restaurierungsatelier auf Besuch ging.</p> <p>Ich wollte mich im Istituto Centrale del Restauro in Rom (ICR) ausbilden, dem damals interessantesten Institut auf diesem Gebiet. Das ICR war damals <u>das</u> Kompetenzzentrum für Konservierung und Restaurierung mit einem hochprofessionellen Team von Wissenschaftlern, Restauratoren und spezialisierten Handwerkern; übrigens eine Gründung Mussolinis aus dem Kriegsjahr 1939. Cadorin bildete sich in den 40er Jahren dort aus, und er half mir dann bei den Vorbereitungen auf die strenge Eintrittsprüfung ins ICR. Gott sei Dank wurde ich aufgenommen. So kam ich zur Restaurierung. In den theoretischen Kursen reflektierten wir dort die bis heute noch unübertroffene <i>Teoria del restauro</i> von Cesare Brandi, dem ersten Direktor des ICR. Wir lernten zu verstehen, wie prekär ein direkter Eingriff auf dem Kunstwerk sein kann, wie willkürlich, unprofessionell und rein mechanisch der Grossteil der Restaurierungen vorgenommen wird. Man instruierte uns über die</p>	Ausbildung zur Restauratorin

kunstkritische Verantwortung der Restauratoren, über die doppelte Zeitlichkeit, die jedem Kunstwerk innewohnt – einerseits seine Entstehungszeit und andererseits die Zeitspanne bis ins (immer neue) Heute. Nach Brandi gilt es, diese doppelte Zeitlichkeit beim Restaurieren zu reflektieren und zu respektieren, damit das Werk seine Energie und zeitgenössische Relevanz behält. Das hat mich enorm fasziniert. Ich erzähle dies, um darzulegen, dass es für mich ein Leichtes war von der historischen zur zeitgenössischen Kunst zu finden. Auch das Eintauchen in die „Handschrift“ historischer Künstler war dazu beste Voraussetzung. Aber ich beschäftigte mich erst nach mehreren Jahren Praxis als Restauratorin mit zeitgenössischer Kunst, als ich aus dem Ausland wieder nach Zürich an die Uni kam.

FS: Und während dem Studium in Zürich, spielte in der Uni die zeitgenössische Kunst eine Rolle? So wie es heute ist, dass es Seminare, Vorlesungen über zum Beispiel Performance Kunst gibt. Gab es damals schon solche Seminare?

JB: Nein, es gab wenig diesbezüglich. In den Vorlesungen kam man knapp bis in die Moderne. Johannes Dobai, ein Privatdozent, las über Klimt. Bei Professor Emil Maurer hörte es mit Cézanne auf. Sonst war alles historisch ausgerichtet. Aber ich hatte in der Uni sowieso nochmals Lust, mich mit Künstlern aus der italienischen Renaissance und dem Manierismus zu beschäftigen, die ich von der Anschauung her kannte. Meine Dissertation handelte später denn auch von der Antikenrezeption bei Giulio Romano. Mitte 70er gab es bei den Kunstgeschichtsstudenten eine Spaltung. Die eine linke Gruppe nannte sich Basisgruppe und reflektierte marxistische Theorie und interessierte sich sehr für das 19. und 20. Jahrhundert. Die anderen waren die apolitischen Braven, die sich mit historischer Kunst und denkmalpflegerischen Fragen beschäftigten. In der Basisgruppe gab es einige wenige die scheuten wie der Teufel das Weihwasser alles, was als Auftragskunst bezeichnet werden kann, womit natürlich der Grossteil der Kunstgeschichte auszuschliessen war. Wer sich wie ich für einen Hofkünstler wie Giulio Romano interessierte, galt bei ihnen als stockkonservativ. Eine solche Mentalität kannte ich von Italien her nicht. Dort waren alle spannenden Intellektuellen links, Archäologen wie Kunsthistoriker oder jene, die sich für zeitgenössische Kunst interessierten. Zur zeitgenössischen Kunst kam ich nicht durch die Uni, sondern dank Kunsthalle- und Galeriebesuchen in Bern, Basel oder Genf, durch Anregungen von Freunden und vor allem durch die Begegnungen mit überzeugenden Künstlern und Künstlerinnen. Der Zugang wurde auch vereinfacht, weil

Zeitgenössische Kunst im Studium

Dissertation

Das (politische) Klima an der Universität

Kontakte mit der zeitgenössischen Kunst

ich nicht ständig umgeben war von der überwältigenden historischen Kunst, der man in Rom schlicht und einfach nicht ausweichen kann und will.

FS: Sie haben ja dann von 1979 an, also nach dem Studium, als Restauratorin am Kunsthhaus Zürich gearbeitet und parallel dazu das Performanceprogramm am Kunsthhaus organisiert. Wie kam es dazu und wie war es möglich, das dort zu organisieren?

JB: Mein Grundinteresse richtet sich stark auf die physische Beschaffenheit des Kunstwerks, auf die Frage, wie Künstler Material und Technik sprechen lassen, woraus sich inhaltlich so viel ableiten lässt. In der Performancekunst kann ich hautnah den Entstehungs- bzw. den Formulierungsprozess mitverfolgen. Vor meinen Augen und Ohren manifestiert sich das Kunstwerk innerhalb eines gesetzten Zeitrahmens live. Das ist faszinierend, hat etwas Fragiles und Prekäres an sich, denn es bleibt immer ungewiss, ob die Performance gelingt. Risiko ist mit im Spiel. Kommt dazu, dass ich Ende der 70er Jahre mit Jean-Christophe Ammann, dem Leiter der Kunsthalle Basel, und Adelina von Fürstenberg, Direktorin des Centre d'art contemporain in Genf, befreundet war und beide zeigten wunderbare Performances in ihren Institutionen. Davon war ich derart begeistert, dass ich Felix Baumann, dem Direktor des Kunsthhaus, vorschlug, die Sparte Performancekunst im Museum einzuführen und ich bot mich auch gleich als Programmgestalterin an. Baumann liess mich machen. Typisch für ihn, der sich nie in den Vordergrund stellte und die gute Eigenschaft besass, Vertrauen in seine Leute zu haben und ihnen nicht reinzureden, falls es nicht wirklich nötig war. 1981 hat er Harald Szeemann als „geistigen Gastarbeiter“ ins Kunsthhaus geholt wissend, dass dies dem Kunsthhaus gut tun würde. Man darf nicht vergessen, es gab damals die Kunsthalle Zürich noch nicht, das Kunsthhaus hatte mehr abzudecken als heute. Baumann verteidigte auch Ursula Perucchi, die Leiterin der Graphische Sammlung und der Bibliothek, als sie eine Videosammlung für das Kunsthhaus aufbauen wollte, und viele meinten, Video gehöre da nicht hinein. Dass ich als Restauratorin das Performanceprogramm aufstellen und betreuen konnte, war noch ungewöhnlicher und heute im bürokratischeren System völlig undenkbar. Aber sicher ist es für Restauratoren einfacher mit Künstlern umzugehen als für Kunsthistoriker, die das lebende Wesen Künstler kaum kennen und es vielleicht sogar fürchten [*lacht*].

FS: Wie war das Echo damals in Zürich auf dieses Programm?

Performance-
programm am
Kunsthhaus
Zürich

Rezeption in
Zürich des
Performance-

JB: Ich kann nur eines sagen. Als Laurie Anderson am 5. Juli 1980, ihrem 33. Geburtstag, im Kunsthaus auftrat, sassen im grossen Saal Baumann mit einigen Museumsmitarbeitern, meine Eltern und ein paar liebe Freunde, etwa achtzehn Leute [*lacht*]. Laurie, die ich ungemein schätze, war in Zürich noch völlig unbekannt. Als ich sie im folgenden Jahr erneut einlud, war ihr Song „O Superman“ in den englischen Pop Charts auf Platz 2 geschneilt, und der Saal war knallvoll. Das dritte Mal war er übervoll, und in der Folge mussten ihre Performances woanders stattfinden, im Volkshaus, im Theaterspektakel und zuletzt im Kongresshaus.

Zu den Performances im Kunsthaus von Künstlern wie Lucinda Childs, Simone Forti, Sheryl Sutton, Stuart Sherman, Sankai Yuku, Bill T. Jones und Arnie Zane, um ein paar zu nennen, kam regelmässig ein treues Publikum, die üblichen Neugierigen, die in die einschlägigen Galerien und Ausstellungen im In- und Ausland gingen. Als Tanzperformances mit hervorragenden Schweizer Performern wie Christine Brodbeck und Anna Winteler stattfanden, kamen auch die Basler nach Zürich gereist.

FS: Sind Sie dann von der universitären rechten Seite auf die Linke gewandert?

JB: Ich denke in Bezug auf die Kunst nie in den Kategorien links oder rechts, bevorzuge andere Kategorien, die sich nicht ideologisch eingrenzen lassen. Ich bin kein besonders politischer Mensch, sympathisiere eher - aber nicht immer - mit den Linken. Aber weder die Linken noch die Rechten können irgendeine Kunstrichtung oder eine Epoche allein für sich beanspruchen, sonst stimmt etwas mit den Leuten oder der Kunst nicht.

FS: Wie wurde der Alltag im Kunsthaus damals von den Opernhauskrawallen beeinflusst bzw. gab es überhaupt eine Beeinflussung durch diese Jugendkrawalle?

JB: Ich habe bereits Felix Baumann, den damaligen Direktor kurz als eine offene Person geschildert. Carlo von Castelberg, der Präsident der Zürcher Kunstgesellschaft, war ein geistreicher ebenso offener Herr. Der *Bewegung* gegenüber war das Kunsthaus 1980 neugierig eingestellt. Damals erhielt von den vier grossen Kulturhäuser, Opernhaus, Tonhalle, Schauspielhaus, Kunsthaus, das Kunsthaus am wenigsten und das Opernhaus am meisten Unterstützung, daher solidarisierte sich das Kunsthaus auch nicht besonders mit

programms

Politisches
Links und
politisches
Rechts und die
Kunst

Einfluss der
80er
Bewegung auf
die Kunstwelt

Die
Opernhauskra

dem Opernhaus. Es gab also keine schlechte Stimmung im Kunsthaus gegenüber der *Bewegig*. Aber man bangte während der Krawalle natürlich um die Sicherheit der Werke im und rund um das Kunsthaus.

Aber letztlich wurden die Opernhauskrawalle zu einem wichtigen Ereignis für die Kunstszene in Zürich.

FS: Für die Zürcher Kunstszene?

JB: Ja, extrem wichtig! Zürichs konservativer Geist wurde aufgewühlt, und das hatte seine Wirkung auf die Wahrnehmung eines neuen, alternativen Kulturbegriffs.

FS: Waren Sie aktiv beteiligt an den Krawallen?

JB: Nein, ich bin ein Hasenfuss, zwänge mich ungern in eine Menschenmasse hinein, aber ich sympathisierte mit den Anliegen der Demonstranten. Vieles verfolgte ich aus sicherer Distanz, denn ich wohnte mitten in der Altstadt. Manchmal musste ich unter Absperrungen durchkriechen, um nach Hause zu kommen und noch dann in meiner Wohnung das Tränengas. Auf meinem Balkon landeten schwarze kantige Gummigeschosse von unterschiedlichem Gewicht. Die schwereren hatten Blei drin, das hat mich erschreckt. Während der Krawalle im Juni 1980 kamen zwei Künstler der kanadischen Gruppe *General Idea* zu Besuch. Sie hatten eben den kanadischen Pavillon an der Biennale Venedig bespielt und kamen gerade angereist, als es wieder Scharmützel und Polizeieinsatz gab. Doch wenige Minuten später, wie nach einem Gewitter, war alles wieder vorbei. Wo kurz zuvor die Strassenschlacht stattfand, wurden wieder Tücher ausgelegt, auf denen Alt-Hippies ihr Zeug verkauften, und aus Ghettoblaster dröhnte Musik. Die hartgesottenen kanadischen Künstler, die geglaubt hatten, Zürich sei zwar hübsch aber todlangweilig, waren verwirrt, und ich war irgendwie stolz. Man las über die Demos in der *New York Times*. Mit Mario und Marisa Merz, Annemarie und Gianfranco Verna gingen wir kurz bevor es abgerissen wurde ins AJZ (Autonomes Jugendzentrum). Mario tanzte dort auf den Tischen und grölte: „lo sono John Travolta“. Auch Laurie Anderson führte ich ins AJZ.

FS: Was war denn in dieser Zeit, in dieser Szene so wichtig? Das InK auf jeden Fall, aber warum? Und welche Galerien, welche Künstler haben damals in Zürich eine entscheidende Rolle gespielt?

JB: Das von Urs Rausmüller geführte und vom Migros Genossenschaftsbund finanzierte InK (Hallen für internationale neue Kunst) war sehr wichtig. Pierre Arnold,

walle

Zürcher
Kunstwelt in
den 80er
Jahren

Das InK

damals Präsident des Migros Genossenschaftsbund und Arina Kowner, Leiterin für Kulturelles und Soziales, waren kulturell aufgeschlossene Persönlichkeiten. Ihnen war zu verdanken, dass das InK als Nonprofit Space vier Jahre lang existieren konnte. Urs Raussmüller und seine Partnerin Christel Sauer organisierten Ausstellungen mit Giulio Paolini, Mario Merz, Jannis Kounellis, Carl Andre, Bruce Nauman, Joseph Beuys, Hanne Darboven – rund sechzig der international interessantesten zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstler. Es ging vor allem um Concept Art, Minimal Art und Arte Povera. Die Ausstellungen wurden hervorragend kuratiert und vermittelt, und fast immer waren die Künstler selber präsent. Im Anschluss an die Ausstellung wurde jeweils eine Dokumentation publiziert. Eine Gruppe privater Leute baute mit Raussmüller die Sammlung Crex auf. Sie kauften viele Werke aus den InK-Ausstellungen an, und als die Räume in Zürich aufgegeben werden mussten, wurde alles nach Schaffhausen verlegt und dort weitergeführt. Die Besitzverhältnisse in der Sammlung wurden nach aussen vernebelt, aber wir sind immer gerne hingegangen, um alle diese Werke zu sehen, die die Kunstgeschichte prägen.

Dank dem InK und dem wachsenden Interesse an zeitgenössischer Kunst eröffnete die Düsseldorfer Galerie Konrad Fischer eine Filiale in Zürich, die Elisabeth Kaufmann leitete. Viele der InK-Künstler waren bereits von der Galerie Fischer vertreten, aber Elisabeth zeigte auch Schweizer Künstler wie Martin Disler oder Klaudia Schifferle. In Zürich gab es natürlich schon länger hervorragende Galerien wie jene von Annemarie Verna, die Minimal- und Konzeptkünstler und Arte Povera und etwas später die Transavanguardia zeigte, Dan Falvin, Sol LeWitt, Alighiero e Boetti, Mario Merz, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria und andere. Ganz wichtig war die Galerie von Bruno Bischofberger wie auch jene von Renée Ziegler oder Pablo Stähli, Lelong, Marlborough, Gimpel & Hanover, Silvio S. Baviera und andere. Später eröffneten im Kreis 4 auch Brigitte Weiss, Marlene Frei oder Susan Wyss ihre Galerien. Aber die Galerieszene war viel reduzierter im Verhältnis zu heute.

FS: Und im Vergleich zu anderen Schweizer Städten?

JB: Basel hatte mit seinem Kunstmuseum, der Kunsthalle und der ART, die es seit 1970 gibt, längst eine bedeutende internationale Position erlangt. Die Direktoren des Kunstmuseums wie Georg Schmidt und später Franz Meyer wie auch Dieter Koeplin und Kunsthalleleiter wie Arnold Rüdinger und Jean-Christophe Ammann waren weltweit angesehene Ausstellungsmacher. Auf diesem Niveau gab es

Die Zürcher
Galerienwelt in
den 80er
Jahren

Die Schweizer
Kunstwelt

in Zürichs Institutionen weniger vergleichbare Personen. Die Kunsthalle existiert hier erst seit 1985 und das InK war in seiner kurzen Zeit der einzige namhafte Nonprofit Space für internationale Kunst in Zürich. Bald danach wurde die Shedhalle in der Roten Fabrik eröffnet und als Harm Lux dort Leiter war, geschahen hervorragende Sachen

FS: Das InK als Plattform für Studenten, was viele Möglichkeiten bot, wie zum Beispiel die ganzen Katalogbeiträge zu verfassen, was immer sehr ausführlich war. Dass Studenten generell die Möglichkeit hatten, Texte zu den Ausstellungen zu schreiben. War es wirklich die Institution, die Studenten unterstützt hat – gerade junge Kunsthistoriker?

JB: Ja, in dem Sinn, dass etwa Laura Arici, Peter Blum, Patrick Frey, Dieter Hall oder Christoph Schenker noch als Studenten bei der Einrichtung der Ausstellungen halfen, Katalogtexte schrieben, und Führungen machten. Sie gehörten damals zum aufgeweckten Nachwuchs im Kunstbetrieb, denen im InK die Gelegenheit geboten war den Umgang mit bester Kunst zu praktizieren. Das war ein Privileg, wirkte prägend.

FS: Zu den Galerien: Bruno Bischofberger war ja der erste Schweizer Galerist, der Warhol in der Schweiz gezeigt hat. Was hatte das denn für eine Bedeutung für Zürich und für die Schweiz generell?

JB: Ja, Bischofberger war sehr wichtig. Er hatte Kunstgeschichte, Volkskunde und Archäologie studiert und in den frühen Sechzigerjahren seine erste Galerie eröffnet. Querbeet, von den Antiquitäten über die Appenzeller Volkskunst bis zur zeitgenössischen Kunst, zeigte er alles, was ihn interessierte. Heute ist er ein weltweit bedeutender Sammler von Kunst, Kunsthandwerk und Design. Falls ich mich nicht irre, lernte er Warhol bei Ileana Sonnabend in ihrer Pariser Galerie kennen und stellte ihn dann in Zürich erstmals in einer Pop Art-Gruppenausstellung aus. Später folgten grosse One-Man Ausstellungen in seiner Galerie am Utoquai, und er wurde zu Warhols wichtigstem Galeristen, hatte das Vorkaufsrecht auf jede neue Arbeit. Mit Hilfe von Bischofberger organisierte Erika Billeter im Kunsthaus 1978 eine Warhol-Retrospektive und This Brunner zeigte in seinen Kinos die Filme. Alle lasen wir Warhols Zeitschrift *Interview*, die Bischofberger mitfinanzierte. Warhol wirkte enorm befreiend und inspirierend auf die Kunst, die Mode und den Lifestyle, brachte etwas Glamour in unsere damals eher spröde Stadt.

Das InK und die Studierenden

Pop-Art kommt in die Schweiz

FS: Und Thomas Ammann hat zusammen mit Bischofberger die Galerie geführt, bevor er selbst etwas machte.

JB: Thomas Ammann war blutjung, als Bischofberger ihn anstellte. Er konnte beim bestmöglichen Lehrmeister von der Pieke auf das Handwerk des Kunsthändlers erlernen. Danach machte er sich selbstständig und wurde selbst zu einem der grössten internationalen Händler. Sein Schulfreund Alexander Schmidheiny aus der Schweizer Industriellenfamilie unterstützte ihn bei der Gründung von *Ammann Fine Art* und baute mit ihm eine Sammlung von Kunst aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf. Ammann führte an der Restelbergstrasse im grossartig eingerichteten Salvisberg-Bau auch ein sehr gastfreundliches Haus. Ich war mit ihm befreundet, wurde oft eingeladen, traf dort beeindruckende Persönlichkeiten aus allen Winkeln der Welt. Durch This Brunner, dem besten Freund von Thomas, der die wichtigsten Kinos der Stadt betrieb, kamen wunderbare Regisseure, Schauspieler und Schriftsteller ins Haus, Godard, Douglas Sirk, Daniel Schmid, John Waters, Magdalena Montezuma und vielen andere. Andy Warhol kam mit seiner Entourage zum Vierzigsten von Thomas nach Zürich, und wir feierten den Geburtstag im Restaurant California. Beeindruckend war Thomas Ammanns eleganter Stil und seine Diskretion als Kunsthändler. Er erwarb nie direkt bei den Künstlern Arbeiten aus dem Atelier, selbst wenn er mit ihnen befreundet war, sondern machte seine Ankäufe immer über die Galerien. So verschaffte er sich bei den Galeristen und den Künstlern das Renommee einer integren Figur.

FS: Dann bleiben wir gleich bei den Ausstellungen. 1980, die „Saus und Braus“-Ausstellung im Strauhof. Bice Curiger hat die Ausstellung damals organisiert. Mit ihr haben Sie ja dann drei Jahre später *Parkett* gegründet. Wie haben sie sich kennengelernt?

JB: Wir haben uns im Studium kennengelernt, schrieben beide 1976 eine Seminararbeit über Manierismus und benutzten in der Unibibliothek dieselben Bücher. So kamen wir ins Gespräch. Obschon Bice selten in die Vorlesungen kam, war sie mir aufgefallen, weil sie immer eine Zeitung zur Hand hatte und diese ganz unauffällig zu lesen begann, wenn es langweilig wurde und genug Licht da war. Bices „Saus und Braus“- Ausstellung, die mitten in der Krawallzeit am 1. Juni 1980 eröffnet wurde, war ein genialer Wurf. Die Stadt dachte, diese Ausstellung könnte ein Ventil sein, um den Frustrationsstau der kreativen Leute rund um die *Bewegig* abdampfen zu lassen. Bice hatte, glaube ich, nur einem Monat Zeit, um alles zu organisieren inklusive

Bruno
Bischofberger
und Thomas
Ammann

Kontakt zu
Bice Curiger

*Saus und
Braus*, 1980

Katalog, der zu einer Art kollektivem Artists' book wurde. Die Ausstellung hatte noch weitere Untertitel, „Stadtkunst“, „Statt Kunst“, „Schall und Rauch“. Ihren Katalogtext betitelte Bice mit einem Zitat aus einem eben erschienenen Lied von Adriano Celentano: „Un po' artista un po' no“, so wusste man gleich, mit wem man es zu tun hatte. Dann war in ihrem Text ein Cartoon eingefügt, auf dem zwei Typen vor einem winzigen Swimmingpool stehen, und darunter steht geschrieben: „Dafür ist es 20 Meter tief!“. Das war eine spöttische Metapher für eine gewisse Zürcher Verbohrtheit. Das Plakat und den Cover zum Katalog gestalteten Klaudia Schifferle und Peter Fischli im Duo. Fischli/ Weiss zeigten in der Ausstellung ihre erste gemeinsame Arbeit, die „Wurstserie“. Sigmar Polke spielte eine wichtige Rolle wie auch Urs Lüthi oder Martin Disler. Im Musikprogramm traten die Gruppen Liliput, Hertz, Troppo, Yello, Mothers Ruin, Anton Bruhin auf. Man staunte, wie grossartig sich der ganze Mix aus Punk, Rock, Performance und Kunst präsentierte. Es stellte sich eine Szene vor, die zusammenhielt, lustvoll an die Arbeit ging, nicht so gestresst wie heute, wo man hört: „Ach nein, noch eine Ausstellung, um Himmels willen, wie soll ich das auch noch bewältigen“. *Saus und Braus* war eine Manifestation, in der subkulturelle Kräfte und Popkultur in der Kunst Aufnahme fanden und endlich einen angemessenen Stellenwert zugewiesen erhielten. Das war eine grossartige Leistung.

FS: Und die Resonanz von *Saus und Braus*: In einem Interview mit Mirjam Varadinis zum 20-jährigen Bestehen der *Parkett*-Edition hat Bice Curiger gesagt, dass sie nicht unbedingt mit den Opernhauskrawallen in Verbindung gebracht werden möchte. Vor allem, weil es kein Zusammenspiel gab und auch für die Öffentlichkeitsarbeit störend war durch diese Krawalle und einer Verbindung zur *Saus und Braus*-Ausstellung.

JB: Ja, natürlich, *Saus und Braus* wollte nichts am Hut haben mit den Auswüchsen der Krawalle, wenn alles ins Grobe kippte, weil idiotische Kerle andockten, die nur Mist bauen wollten und die Gelegenheit nutzten Schaufenster einzuschlagen, Autos anzubrennen und wie blöd rumzugrölen. Aber die *Bewegig* war oft geistreich in ihren Slogans und Verkleidungen. Da stand beispielsweise an eine Wand gesprayt: „Über uns lacht die Sonne, über Sigi die ganze Welt“, „Sigi“ war eine Anspielung auf Sigmund Widmer, dem damaligen Stadtpräsident. Es war eine kreative Bande am Werk, die leider durch Haudegen gestört wurde. Aber, dass mit markanten Mitteln der Mangel an Wahrnehmung anderer Kulturformen als E-Kultur moniert wurde und die Forderung nach Alternativräumen bestand,

Saus und Braus und die 80er Bewegung

was dann mit der Roten Fabrik auch geschah, dazu hat *Saus und Braus* gut und gerne ihren Beitrag geleistet. Martin Disler erhielt im Herbst 1980 ein Atelier in der Roten Fabrik, und im *Saus und Braus*-Katalog ist seine Zeichnung abgebildet mit zwei einsamen Demonstranten, die auf der Strasse ein mächtiges Transparent tragen mit dem Bild einer nackten Zwitterfigur mit übergrössem Geschlechtsteil. Daneben steht: „Wir wollen sein“.

FS: Warum sind Sie eigentlich nach Zürich zurückgekommen?

Schweiz und Ausland

JB: Wegen einer Krankheit. Ich arbeitete als Restauratorin in der Türkei und erwischte dort eine starke Gelbsucht. So musste ich mich bei meinen Eltern, die damals in Zürich lebten, pflegen lassen. Wegen meiner angeschlagenen Leber durfte ich nicht mit Lösungsmitteln arbeiten, musste das Restaurieren mehr als ein Jahr lang aufgeben, bis ich wieder gesund war. In dieser Zeit nahm ich das Studium wieder auf und beschloss es auch ganz zu Ende zu führen.

FS: Sie sind ja als Kind in Prag, Oslo, Stockholm, Rom und Bern gross geworden und aufgewachsen sozusagen. Sie haben in Bern die Matura gemacht und während Ihrer Restaurierungsausbildung haben Sie auch in Rumänien, in Venedig und in der Türkei gearbeitet.

Tätigkeit als Restauratorin

JB: Ich hatte in Rom nach dem ICR am International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM) ein Nachdiplomstudium in Restaurierung von Wandmalerei gemacht und wurde an Orten eingesetzt wie Dublin, Segovia (Spanien), Brasov (Rumänien), Venedig oder Göreme (Türkei), in denen das ICR und die ICCROM Forschungs- und Restaurierungsmissionen durchführten. Das war extrem spannend. Hätte ich nicht die Gelbsucht erwischt, wäre ich wohl kaum in Zürich gelandet. Aber jetzt bin ich froh, dass das Schicksal so gespielt hat.

FS: Sie haben vor allem in diesen Städten ja unterschiedliche Städte, unterschiedliche Gesellschaften, sehr viel Jugendkulturen mitbekommen. Gerade in Italien im „Heissen Herbst“, haben die 68er Bewegung dort miterlebt. Sie waren vor Ort. Wie haben Sie das miterlebt und wie verhielt es sich im Vergleich zu Zürich und inwiefern stach Zürich hervor?

68er Bewegung

JB: Ich nahm, wie gesagt, nie aktiv an Demos teil. Ob 1968 in Rom oder 1980 in Zürich, ich konnte von meinem Fenster aus direkt auf die Demos schauen. In Rom wohnte ich drei Jahre lang an der breiten Via Cavour, da sah ich ständig die Protestzüge mit Tausenden Demonstranten vorbeiziehen und

68 in Rom

Carabinieri auf Pferden, die die Leute in Schach zu halten versuchten. Die Demos wurden vor allem von der PCI [*Partito Comunista*] organisiert, und es war viel mehr eine sozialpolitische Arbeiter- und Studentenbewegung als 1980 in Zürich, wo die Differenzen über die Bedeutung von E-Kultur und Subkultur und deren Suventionierung im Vordergrund standen.

FS: Diese ganze Subkultur im Vergleich zu Zürich, die Kunstszene – gab es so was in Italien oder in Prag?

Subkultur

JB: In Prag war ich ein Säugling, als 1948 der Februarumsturz stattfand und die kommunistische Partei unter dem Daumen der stalinistischen Sowjetunion die Macht übernahm. Noch im selben Jahr zogen wir von da weg. Die Subkultur in Rom habe ich Ende 60er anfangs 70er Jahre nicht gekannt. Ich weiss auch nicht, ob es sie in der Kunst dort überhaupt gab. Es gab einfach die jungen Künstlerinnen und Künstler oder Kulturschaffende, aber die waren nicht im Untergrund. Niemand verstand es als Subkultur, als Jannis Kounellis 1969 in der Galleria Attico lebende Pferde ausstellte. Künstler der Arte Povera oder Konzeptkünstler waren in der Öffentlichkeit angesehen.

FS: Schon völlig integriert?

JB: Ja, völlig integriert. Künstler werden in Italien respektiert, das hat mit einer Jahrtausende alten Tradition zu tun. In den Jahren 1968 bis 1973, als ich da war, war in Rom kulturell viel los. Auf den Strassen stiess man immer wieder auf Persönlichkeiten aus dem Film, der Literatur, der Musik und der Kunst, denn im Kern ist die Stadt klein. Man musste nur lange genug auf der Scala di Spagna sitzen, bis unvermeidlich irgendeine Berühmtheit vorbeikam, Fellini mit Giulietta Masina oder Balthus, der damals Direktor der Villa Medici war, Audrey Hepburn und Orson Wells, die im Hotel Hassler wohnten. Eine meiner Kolleginnen restaurierte Bilder aus der Sammlung von Lucchino Visconti. Als er sich einmal bei ihr anmeldete, um zu schauen, wie die Arbeiten voranschritten, alarmierte sie mich, und ich tauchte dort wie ganz zufällig auf [*lacht*]. Dann gab es die internationalen Institute, die Villa Medici, das französische, britische, spanische oder amerikanische Institut oder das Goethe Institut, wo man hinging. Dort traf man Schriftsteller wie Marie Luise von Kaschnitz oder den Kunsthistoriker Gustav René Hocke, der *Die Welt als Labyrinth*, ein wichtiges Manierismusbuch geschrieben hat. Mit einer paar deutschen Stipendiaten tanzen wir mit Ingeborg Bachmann im *Piper Club*, und ich wusste damals noch nicht, wer sie wirklich war. Bachmann war wiederum eng mit Hans Werner Henze

Italien in den 1970er Jahren

befreundet, der mich auf die interessanten experimentellen Musiker der *Nuova Consonanza* hinwies, die regelmässig im Museo d' Arte Moderna auftraten. Zwei Jahre wohnte ich in Rom im Schweizer Institut, als auch Stanislaus von Moss, Werner Oechslin oder Oskar Bächtli da waren. Die Freundschaft mit ihnen war auch sehr anregend. Aber der Begriff Subkultur wurde in Bezug auf Gegenwartskunst in Rom damals nicht verwendet, so weit ich es mitbekommen habe. Man sprach einfach von der Kultur, und die schloss Vieles mit ein. Ich liebte auch die populäre italienische Kultur mit Mina, Adriano Celentano oder Totò. Als 1973 Anna Magnani starb, war es ein Staatstrauertag. Zu ihrer Abdankung strömten Tausende Trauernde auf die Piazza Santa Maria sopra Minerva. Fellini, Pasolini, Mastroianni, Vittorio de Sica begleiteten den Sarg in die Kirche. Das war ein markantes Ereignis, das zur „dolce e amara vita“ Roms gehörte. Jedoch veränderte sich nach dem Bombenanschlag auf der Piazza Fontana in Mailand und später nach den Terroranschlägen der Brigate rosse die Stimmung in ganz Italien und setzte dem Lebensgefühl in Rom drastisch zu.

FS: 1983 gründeten Sie *Parkett* – wie kam es dazu, woher kam die Idee zur Gründung von *Parkett*?

JB: Parkett entstand aus einer gewissen Frustration, die wie Langeweile oder Krankheit ein guter Motor sein kann, um den Stand der Dinge zu überdenken. In den frühen 80er Jahren gefiel mir die Restaurierungsarbeit im Kunsthaus nicht mehr so gut. Wir waren zwei Restauratoren, beide teilzeitbeschäftigt und ohne Assistenz. Wir betreuten die Sammlung, die Leihgaben und die fremden Exponate, die für die Ausstellungen ins Haus kamen. Wir mussten Polizei spielen, prüfen, ob ein Werk zur Ausleihe freigegeben werden kann oder nicht. Tagelang schrieben wir während den Ausstellungseinrichtungen gewissenhaft Zustandsberichte, denn es ging oft um gigantische Versicherungsbeträge. Ich notierte und dokumentierte Verletzungen an Bildern und Rahmen, schrieb beispielsweise: „5 cm von oben, 7 cm von rechts kleine Delle 2,5 cm Durchmesser“ und machte eine Polaroidaufnahme davon. Vor lauter wichtigen Kleinkram kam ich nicht dazu anspruchsvolle Restaurierungen durchzuführen, was eigentlich meine Ambition war. Zudem wurde mir das Performanceprogramm entzogen, als Harald Szeemann und sein Mitarbeiter Toni Stoss ins Kunsthaus kamen. Man hatte entschieden, das Performanceprogramm falle fortan in ihre Kompetenz. So verlor ich etwas, an dem ich sehr gehangen hatte.

Bice schrieb damals als Freischaffende Kunstkritik für den

Gründung von *Parkett*, 1983

Tages-Anzeiger und war auch oft frustriert, musste über Dinge schreiben, die sie nicht sonderlich interessierten, um endlich einen Wunschbeitrag zu machen. So jammerten wir beide vor unserem lieben Freund Walter Keller über unsere Situationen, bis er uns überzeugte gemeinsam etwas Eigenes zu kreieren, eine Zeitschrift, zu gründen. Er brachte das Know-how ein, denn er hatte 1978 mit Nikolaus Wyss bereits die Kulturzeitschrift *Der Alltag – Sensationen des Gewöhnlichen*, gegründet. Wir zogen Peter Blum bei, der die USA gut kannte und in der Pace Gallery in New York und in Basel bei Ernst Beyeler viel Berufserfahrung gemacht hatte. Dann gründeten wir zu viert das *Parkett*. Nach der ersten Nummer holten wir als juristisch versierte Business-Person Dieter von Graffenried ins Herausgeberteam. Blum und Keller stiegen später wieder aus, um ihren eigenen Geschäften nachzugehen. Walter Keller gründete den *Scalo* Verlag sowie den internationalen Vertrieb D.A.P. und einen Buchladen. Er war auch beim Aufbau der Fotostiftung in Winterthur massgebend beteiligt. Peter Blum produzierte eigene Editionen mit Künstlern und eröffnete eine Galerie in New York.

FS: Die Idee gab es schon, immer ein Magazin zu machen und keine Galerie?

JB: Eine Galerie wollten wir nie führen, hingegen mit Martin Disler, Elisabeth Kaufmann, Bice und Franz Staffelbach eine Kunstsammlung aufbauen, die *Parkett* heissen sollte. Wir erwarben nur gerade vier Arbeiten, darunter ein Buch von Lothar Baumgarten und eine Edition von Jean-Frédéric Schnyder, dann gaben wir das gemeinsame Sammeln auf. Aber den Namen *Parkett*, den liebten wir und übertrugen ihn einfach auf die Zeitschrift. Von Anfang sollte *Parkett* einen Brückenschlag für den kunstkritischen Austausch zwischen Europa und den USA bilden. Daher kommt *Parkett* zweisprachig, deutsch-englisch, heraus. Alle Inserate erscheinen nur hinten im Buch, um den redaktionellen Teil nicht zu belasten. Wir wollten in einem langsamen Rhythmus erscheinen, zuerst viermal, jetzt dreimal im Jahr, wollten uns keine Pflichten wie Galerien- und Ausstellungsbesprechungen aufbürden, was andere Zeitschriften bestens tun, *Art*, *Flash Art*, *Artforum* oder etwa *Kunstforum*. Herzstück einer jeder Nummer bildet der *Collaboration*-Teil, der rund ein Drittel des Buchs einnimmt und der ganz den KünstlerInnen gewidmet ist, mit denen wir auch eine nummerierte und signierte Edition in einer limitierten Auflage herausgeben. Von Anfang an strukturierten wir *Parkett* mit Rubriken, *Collaboration*, *Balkon*, *Infos du Paradis*, *Cumulus*, deren Namen wir teils der Theaterterminologie entnahmen und metaphorische Bedeutung zuwiesen; Das *Parkett* bilden

Das Konzept von *Parkett*

im Theater die besten Sitzreihen gleich bei der Bühne, dem Ort der Künstler ist. Damit ist unsere Nähe zu den Künstlern markiert. *Balkon* ist der Ort, vom dem aus man etwas distanzierter auf das Geschehen blickt. Mit *Infos du Paradis* verhält es sich komplizierter: Le paradis ist das französische Wort für die oberste Ränge, die billigsten Plätze im Theater, auch Olymp genannt. Mit *Infos du Paradis* spielen wir auf den legendären Film *Les enfants du paradis* an. In dieser Rubrik können pointierte Phantasietexte im Zwischenbereich von literarischer Form und Reflexionen über visuelle Phänomene erscheinen. Dann gibt es die Rubriken *Cumulus von Europa* und *Cumulus aus Amerika*. Darin verfassen zwei professionell mit Kunst beschäftigte Personen aus den beiden Kontinenten je ein Statement über ihre Erfahrungen und Tätigkeiten in den letzten Monaten. Das *Insert* ist die Rubrik, in der eingeladenen Künstlerinnen und Künstler jeweils zwölf Seiten für eine unkommentierte Bild- oder Schriftfolge zu Verfügung steht.

Nach den ersten Nummern fanden wir unsere Buchrücken langweilig und liessen auch diese von Künstlern gestalten, so dass man Kunstwerke sieht, wenn die Parkett-Bücher in der Bibliothek eingeordnet sind.

FS: Also wollten sie viel weniger ein Magazin, was über Kunst berichtet sein, als vielmehr eines für Künstler mit Künstlern und für Kunstinteressierte.

JB: Ja, die Dialoge mit Künstlern wie Meret Oppenheim und Martin Disler während der Konzeption von *Parkett* waren sehr wichtig. Für das Logo spielten wir beispielsweise mit verschiedenen Schriftzügen. Aber es sah immer wie nach einem Jahresbericht aus, oder nach etwas Mühsamem. Enzo Cucchi, ein guter Freund und unser erster Collaboration-Künstler kam dann auf die Idee, den Schriftzug sticken zu lassen. Das fanden wir genial. Bice zeichnete den Schriftzug in Form eines Wimpels im Wind und ihre Mutter stickte ihn auf Leinen und ergänzte auf den Buchstaben A, R und T, kleine Dekors, so dass man ART liest, und weiss, worum es hier geht.

FS: Obwohl diese Idee ja erst verworfen wurde, als der Vorschlag fiel?

JB: Genau. Viele Freunde mit geschultem Auge, auch Grafiker schrien auf und fanden die Idee des gestickten Logos entsetzlich. Aber unsere Künstlerinnen und Künstler mochten es von Anfang an. Gelegentlich nehmen sie in gewissen Arbeiten sogar direkten Bezug auf das Logo. Stickern bedeutet metaphorisch in die Materie eindringen, meditativ ein Handwerk ausführen und die Tradition dieses

Handwerks feiern. Das macht doch Sinn für unsere Arbeit. Wir wollen ja nicht oberflächlich die Materie nur leicht streifen aber gleichwohl nicht plump und schwerfällig sein. Wir suchten die Leichtigkeit und den Humor im Tiefsinnigen.

FS: Ein guter Aufhänger! Da wäre ich mit meinen Fragen durch.

[Es folgt ein kurzes Gespräch über den Auftritt von „Herrn und Frau Müller“ in einer Live-Diskussion am Schweizer Fernsehen anlässlich der Jugendunruhen im Juli 1980 und verschiedene Schweizer und internationale Ausstellungen der 1980er Jahre.]

Transkription: Fabian Schöneich