



hdk

Zürcher Hochschule der Künste
Departement Kulturanalysen und Vermittlung

Curiger, Bice (2020): In Zeiten des Aktivismus «Stadtkunst» - extrem lokal und ziemlich international, in: Curiger, Bice; Zweifel, Stefan (Hrsg.): Ausbruch & Rausch, Zürich 1975—1980, Frauen Kunst Punk, Ausst. kat. Strauhof 2020; Zürich: Edition Patrick Frey, 32–76.

Sandra Winiger
DKV/ Kunsttheorie
Seminar: Künstlerinnen –
Zur Präsenz von Frauen in der Kunst

Obligatorischer Text

IN ZEITEN DES AKTIVISMUS «Stadtkunst» - extrem lokal und ziemlich international

Bice Curiger

AUSBRUCH UND RAUSCH

Was geschah zwischen 1975 und 1980, was vorher und nachher nicht möglich schien? Dies ist die Frage, die uns beim Rückblick auf die paar fröhlich aufbegehrenden Ereignisse leitete und Anlass war zu dieser Publikation und einer Erinnerungsausstellung.¹ Unvergessliche gemeinschaftliche Episoden in unseren Biografien, welche von heute aus gesehen die Vorstellung dessen, was Kultur ist und sein könnte, immer noch ganz schön herausfordern.

Hauptschauplatz war die Städtische Galerie zum Strauhof, ein rechteckiges barockes Haus mitten im eleganten Zürcher Geschäftszentrum. Zwei Mal flammten dort während einer jeweils kurzen Zeitspanne und mit beeindruckendem Publikumserfolg anarchisch aufbegehrende Manifestationen auf. Überbordende Ausstellungen, populär, feministisch und kunstexpansiv, die zugleich rohe kollektiv-kulturelle Experimente waren. Damit verbunden fanden an wechselnden Orten sporadisch die Bühnenauftritte der nonchalanten *Frauenrakete* statt, in welcher sich die selbstbewusst amateurhafte Kraft vermischte mit jener der aufkeimenden Punk- und New-Wave-Musikszene.

Es war ein Ausbrechen aus den Fesseln einer in Selbsthypnose verharrenden, sich ach so modern fühlenden Nachkriegsgesellschaft. Ein Traum vom Erspüren der eigenen gestaltenden Potenz. Zwischen Kunst und Nichtkunst – mit wilder Bottom-up-Kraft – offenbarte sich eine Sprache, die direkt und mitreissend war in ihrer fordernden Lebendigkeit.

Zürich war und ist keine Metropole, aber auch keine hinterwäldlerische Kleinstadt. Gross genug, um aufgerückt und angeschlossen zu sein an die symptomatischen neuen und aufregenden Erscheinungen der Zeit. Und wie im Brennglas lässt sich hier konzentriert das Zusammenspiel vieler relevanter Aspekte ablesen, die uns immer noch oder gerade heute wieder interessieren. In gebündelten Erscheinungen, die auch an anderen Orten – vielleicht disparater und anders, mit mehr Härte ausgesondert – zutage traten.

VORGESCHICHTE, KULTURELL UND PERSÖNLICH

Blenden wir zurück in die späten 1960er-Jahre, ins Zürich und in die Schweiz von damals, um zu verstehen, wie es zu all dem kommen konnte.

1 Initiatorin ist Gesa Schneider, auf deren Einladung im Strauhof Zürich vom 21. August bis 4. Oktober 2020 die Ausstellung *Ausbruch & Rausch. Zürich 1975-1980. Frauen. Kunst. Punk* stattfindet.

Es war die Zeit, als die Schreibende noch Schülerin der mit dem unsäglichen Namen versehenen städtischen «Höheren Töcherschule» war. Auch wenn das «Höhere» sich auf die Schule mehr als auf den sozialen Status der Tochter beziehen sollte, es passte alles nicht mehr zur Zeit und der schon spürbaren Aufbruchsstimmung. Vereinzelt trugen wir Miniröcke und Haare, die bis mindestens über die Schulter fielen, und verstörten damit das Lehrpersonal. An der Pinnwand im Schulzimmer hing plötzlich das Bild der Kinks, die damals, 1966, im Saal des Hotel Spirgarten im Zürcher Aussenquartier Altstetten aufgetreten waren, was sofort den degoutierten Spott einiger Lehrkräfte auf sich zog. Ja, und bis 1971 hatten Frauen in der Schweiz kein Stimmrecht. Und 1967 – also ein Jahr vor dem neuralgischen '68 – fand in Zürich vor dem Café Odeon eine Demo für den Minirock statt. Es war ein Aufstand gegen die Doppelmoral: Das Etablissement, das in der oberen Etage ein Striptease-Lokal betrieb, hatte einer Frau in kurzem Rock den Eintritt zum Café im Erdgeschoss verweigert.

VORGESCHICHTE, ANARCHISCH-KÜNSTLERISCH-EXPANSIV

Der Aufbruch nahm Konturen an. Was hier interessiert, ist das, was bisher zu wenig Beachtung fand: Hat das Stichjahr 1968 die Diskussion zu stark auf das Politische und augenfällig Gesellschaftliche gelenkt – und steht die Aufarbeitung der nachfolgenden 70er-Jahre als Labor kultureller Ausdifferenzierung noch bevor? Was ist in der Kultur im engeren Sinne, in den künstlerischen Disziplinen Kunst, Musik, Literatur, Theater während deren Ausweitung und Demokratisierung geschehen? Was waren neben den inhaltlichen die künstlerischen und ästhetischen Ideale und Antriebsmomente? Und war das Einmünden in Aporien und Ausverkauf unumgänglich?

Das Jahr 1968 hat auch in Zürich zu Studentenprotesten geführt (männerdominiert, und das genderneutrale Wort «Studierende» war noch nicht in Umlauf), aber vor allem – und das mag von aussen gesehen fast rührend erscheinen – zu einem Kampf für ein Jugendhaus, der in Tumulte auf der Strasse mündete. Bereits im Januar 1968 trat in der Schweiz in mehreren Städten, so auch im Volkshaus in Zürich, das Living Theatre aus den USA auf, mit den Stücken *Frankenstein* und *Mysteries* und ein Jahr später mit *Paradise Now*. Eine Nacktheit zelebrierende, pazifistisch-anarchische Kommune um Judith Malina und Julian Beck, und es fand 1969 die *Underground Explosion*² statt mit Valie Exports *Tapp- und Tastkino* und Peter Weibels martialischem «Totalangriff auf das traditionelle Kunstverständnis» (*WOZ*). Die Vorgänge auf der mit grossen Stacheldrahtballen «verzierten» Bühne liessen ein verstörtes Publikum zurück.³

2 Das «Intermedia Event», wie sie es nannten, wurde zwischen dem 15. April und dem 16. Mai 1969 in München, Zürich, Essen und Köln gezeigt und von Karlheinz Hein und dem Zürcher Dieter Meier organisiert.

3 «We had to break it up rake it up shake it up rattle roll movement went to emotion for me physicality (sensory bombardment).» Carolee Schneemann, in: «Expanded Cinema. Free Form Recollections of New York» (1970), in: David Curtis, A. L. Rees, Duncan White (Hg.), *Expanded Cinema. Art Performance Film*, Tate Publishing, London 2011, S. 92.

«Polizeistunde» nannte man die mitternächtliche Sperrfrist der öffentlichen Lokale in Zürich, eine Regel, die bis in die 1990er-Jahre gelten sollte. Wer länger ausgehen wollte, ging in die «frivolen» privaten Nachtclubs. «Platte 27» hiess einer der eher künstlerisch avantgardistischen Sorte der späten 1960er. Das Wort Disco existierte noch nicht – es war ein Ort, wo Jugendliche nach Mitternacht tanzen konnten und in welchem auch live Musik- und Filmexperimente à la Expanded Cinema wie etwa die legendäre Band Guru Guru Groove (später nur noch Guru Guru) und erste Filme von Hans-Jakob Siber, Dieter Meier oder HHK Schoenherr vorgeführt wurden. Ich erinnere mich, dass ich den geheimnisvoll hinter einer Sonnenbrille versteckten Urs Lüthi dort zum ersten Mal sah. In dem sonst karg ausgerüsteten Lokal hing sein Plakat *Urs Lüthi weint auch für Sie*. Selbst in den traditionellen Institutionen wie dem Kunsthaus Zürich geschah ein Aufbruch mit der 1971 präsentierten, aufwühlenden und heftig diskutierten Ausstellung *11 Tableaux* von Edward Kienholz mit *Roxy's*, einer begehbaren morbiden Horrorvision eines in der Zeit erstarrten Bordells, düster beleuchtet, eng, muffig und höchst theatralisch.

Kunst und sogenannter Underground verbanden sich ganz natürlicherweise, da war etwa das auf die amerikanischen Beats wie Gary Snyder ausgerichtete und gleichzeitig auf Frank-Zappa-Fanzine getrimmte *Hotcha!*. Ein von Urban Gwerder als hektografiertes Faltblatt publiziertes Medium, in welchem der junge HR Giger, der bereits in der Galerie Stummer seine Bilder zeigte, immer wieder auftauchte. Und genauso konnte man in *Hotcha!* auf einen Beitrag von Daniel Spoerri über André Thomkins stossen.

DIE ALTEN UND DIE JUNGEN

Eine neue vitale, wildwüchsige Kreativität war am Entstehen. Wie soll man diese umschreiben? Sie verkörperte so etwas wie ein Paradox der raffiniert ungehobelten, ausscherenden Art. Hier herrschte kein übermächtiger intellektueller Überbau, es war ein freies, furchtloses und gewitztes Ausgreifen, das auch dem Umstand geschuldet war, dass die künstlerische Ausbildung in Kunstgewerbeschulen stattfand. So war denn der Bauhäusler-Geist im etablierten Kunstgeschehen sehr ausgeprägt. Die kriegsverschonte Schweiz, und speziell Zürich, sah sich mit deren impulsgebenden Vertretern wie Max Bill, Richard Paul Lohse, Hans Fischli sowie mit Emigranten wie Hans Finsler gesegnet und hatte in dieser düsteren Zeit die Ideale der (konstruktiven) Moderne ungebrochen hochhalten können. Mit ein Grund, warum gleich nach 1945 die Schweizer Grafik und Fotografie international vorne mit dabei waren. Doch diese Schulen waren um 1970 herum zu einer Art geschmackssicherer Industrieschmiede geworden. Erst in den 90er-Jahren wurde der Status der Kunsthochschule in der Schweiz eingeführt. Nur in Genf, das schon immer nach Frankreich orientiert war, gab es längst eine Akademie. Nicht zuletzt deshalb sind und waren Schweizer Künstler*innen gerne autodidaktisch im Gebaren, quer einsteigend und nur moderat diskursorientiert.

Ende der 1960er-Jahre war die tonangebende Konkrete Kunst jedoch in Affirmation gefangen und im Ansehen von uns Jungen zur «Bankenkunst» verkommen – zu Bildschmuck für Sparkassenfilialen. Der Kunsthistoriker und Schriftsteller Paul Nizon publizierte 1970 die auch während der folgenden Jahrzehnte viel zitierte Schrift *Diskurs in der Enge*, in welcher er noch von einem ländlichen Bild der Schweiz ausging, das zu diesem Zeitpunkt eigentlich bereits überholt war. Er beklagt darin das Fehlen eines anregenden Kunstzentrums à la Paris, das er sich herbeisehnt als Gegenbild zum hier dominant Utilitaristischen, dem Wohlgeordneten, dem damaligen Dogma der «Guten Form». Als Antidot verteidigt Nizon – ein ehemaliger Studienkollege von Harald Szeemann – das Erbe einer expressiv und surreal pop-anarchischen Kunst, exemplifiziert durch Friedrich Kuhn und der von ihm so benannten «Zürcher Schule der kleinen Wahnwelt», in welcher der Künstler (immer noch hauptsächlich männlich fixiert) die Haltung des poetischen Bürgerschrecks und Ungeheuers einnimmt.

Aussenseiterkunst, auch in Form von Art brut, geniesst in den 1970ern in der Schweiz auf jeden Fall viel Aufmerksamkeit. Schon 1963 stellt Harald Szeemann in der Kunsthalle Bern mit dem Titel *Bildnerei der Geisteskranken – Art Brut – Insania Pingens* die Sammlung Prinzhorn aus. Jean Dubuffet schenkt 1971 der Stadt Lausanne seine Sammlung von 5000 Werken der Art brut, und fünf Jahre später eröffnet dort, geleitet von Michel Thévoz, das ganz dieser Kunst gewidmete Museum. Die erstaunlichen Zeichnungen der Heilerin und Penderin Emma Kunz (1892–1963) werden zuerst von Heini Widmer 1973 im Kunsthaus Aarau, dann von Szeemann 1976 in Paris, im Musée d'art moderne, ausgestellt. 1972 hatte dieser an der documenta 5 eine Abteilung unter dem Slogan «Individuelle Mythologien» eingerichtet, eine Formel, die schnell ein Eigenleben zu führen begann und für allerlei herhalten musste, wie auch im Anschluss dazu sein «Museum der Obsessionen». Davon später noch.

DER POLITAUFBRUCH, DIE DOGMATISIERUNG UND DAS UNIVERSITÄRE

Von deutschen und französischen Studentenunruhen beeinflusst fanden auch in Zürich Aufstände statt, die bald, 1969, an der Feier zum «Tag der Arbeit», in der Person von Claudia Honegger eine weibliche Profilierung bekamen. Sie hält als erste Frau in Zürich die offizielle 1.-Mai-Rede, während das begeisterte Publikum «Rosa Luxemburg» skandiert.⁴ Sie ist damals 22 Jahre alt, Mitbegründerin der FBB (Frauenbefreiungsbewegung), Mitglied der Fortschrittlichen Studentenschaft und stellt in ihrer Rede bereits die bis heute nicht eingelöste Forderung nach «gleichem Lohn für Mann und Frau». Ein paar Wochen später, am 5. Juli, findet in der Nähe der sogenannten, von ersten Haschraucher*innen besetzten

4 Rosa Luxemburg (1871–1919) studierte von 1889 bis 1897 an der Universität in Zürich und wohnte an der Plattenstrasse 47. Sie kam nach Zürich, weil hier seit den 1860er-Jahren auch Frauen studieren durften.

Riviera, dem Limmatufer beim Bellevue, ein von der FBB organisiertes, schräges «Misswa(h)l»-Happening statt. Dort wird mit einer Kleiderversteigerung Geld gesammelt, um am Bellevue einen «Antibabypillen-Automaten» einzurichten. Claudia Honegger ist am Anlass aktiv dabei und verlässt bald darauf Zürich, um in Frankfurt bei Jürgen Habermas und in Paris bei Pierre Bourdieu zu studieren. Sie wird später Ordinaria für Soziologie an der Uni in Bern.

«Globuskrawall» hiess der 1968er-Aufstand in Zürich und er steht für eine Auseinandersetzung zwischen den Jugendlichen mit der Polizei, wie sie schon 1967 nach einem Konzert der Rolling Stones stattgefunden hatte und sich nun 1968 nach dem Auftritt von Jimi Hendrix im Hallenstadion wiederholte. Während die linksgerichteten Studenten- und Bürgerrechtsbewegungen an anderen Orten auf der Welt viel stärker mit der Arbeiterschaft oder als Direktbetroffene gegen den Vietnamkrieg protestierten, stellte man in Zürich auf der Strasse mit der Forderung nach einem «Autonomen Jugendhaus» den konkreten Wunsch nach Freiraum ins Zentrum der Auseinandersetzung. Es war der Ausdruck einer allgemeinen Unzufriedenheit und eine diffuse Auflehnung gegen die Gesellschaft. Dazu gesellten sich Proteste an der Universität im Anschluss an den europäischen Aufbruch.

Im Rückblick erscheinen gerade diese akademisch geprägten Ereignisse in Zürich wie ein Vorspiel zu den 1980, also rund zehn Jahre später, stattfindenden Zürcher Opernhauskrawallen, wie ein hochsprachlich abgehobenes Präludium zur «dialektalen», dadaistisch verbrämten, aber auch militanten «Bewegung». Diese Krawalle breiteten sich dann während vieler Wochenend-Rituale machtvoll in der Innenstadt aus. Angestachelt durch das beklagte Missverhältnis von staatlichen Förderungsmillionen, die für den Opernhausumbau bereitstanden, gegenüber all dem «alternativ Antibürgerlichen», das am Entstehen war. Als Folge dieser Ereignisse entwickelt sich die Rote Fabrik in mehreren Schritten über die Jahre zu einem subventionierten, neuen alternativen Kulturzentrum, das Ateliers, Probe- und Auftrittsorte und ab 1987 auch die Shedhalle als Ausstellungsort beinhaltet.

Ich schrieb mich 1969 an der Uni ein und trat bald auch der Basisgruppe Kunstgeschichte bei, einer linken Lesegruppe, die mir persönlich viel Augenöffnendes brachte. Dies nicht nur in Bezug auf das behandelte Spektrum der Lektüre – von Bachofen über Freud und Adorno bis hin zu so etwas wie W. F. Haugs *Kritik der Warenästhetik* –, sondern auch, weil mir klar wurde, wie schnell Kunst von Ideologie und Politik vereinnahmt und instrumentalisiert werden kann. Was da alles herhalten musste, um von patriarchalen Dogmatikern als «bürgerliches Fluchtmoment» verdammt zu werden! Auch die Rolling Stones gehörten dazu.

Wir Frauen waren der «Nebenwiderspruch», wie man nun allgemein weiss. Und die Arbeiter, mit denen man den Hauptwiderspruch zuerst aus der Welt hätte schaffen wollen, hielten sich fernab des Universums dieser bramarbasierenden Studierenden auf.

ALLTAG ALS THEMA

Zum andern war das Fach Kunstgeschichte hier nun wirklich noch sehr konservativ und schlicht nicht in der Gegenwart angekommen. Als Ausgleich wählten wir als Nebenfach deshalb statt Archäologie Volkskunde bei Professor Arnold Niederer, weil dieses Fach daran war, noch ganz im Zeichen der Entnazifizierung dezidiert zur Alltagsethnologie zu mutieren. Mit dabei die beiden Protagonist*innen der hier vorgestellten Ausbruchs-Ereignisse, Katharina Steffen und Walter Keller. Letzterer regte eine Dekade später Jacqueline Burckhardt, Peter Blum, Dieter von Graffenried und mich an, gemeinsam die internationale Kunstzeitschrift *Parkett* zu gründen – es sollte ein unvergleichliches Abenteuer von 33 Jahren Dauer werden. Als Student hatte Walter Keller schon mit bescheidensten Mitteln zusammen mit Nikolaus Wyss die Zeitschrift mit dem Namen *Der Alltag* herausgegeben, ein «Pseudo-Fanzine» der lakonisch phänomenologischen Art.⁵ Bei Professor Niederer lernten wir einen spezifisch auf das Triviale ausgerichteten Kulturbegriff zu umkreisen: Wir haben Erving Goffman gelesen, *Selbstdarstellung im Alltag*, und Hermann Bausinger, *Abschied vom Volksleben*.

MULTIPERSPEKTIVISCH, LOKAL UND INTERNATIONAL

Was die New Yorker Szene noch heute an Faszinierendem bietet, ist dieses Hyperzentralisierte und Akademisierte im Aushandeln von Trends und Selektionsritualen in der Kunst: Alle haben gleichzeitig das gleiche gesehen und gelesen. Bloss bleibt da ein Makel, der nicht abgenommen, sondern eher noch zugenommen hat durch die anglifizierte Globalisierung: Es ist, etwas zugespitzt formuliert, der beschränkte Glaube, der alleinherrschende Teil einer bloss auf sich bezogenen Monokultur zu sein. Früher nannte man dies Chauvinismus.

In Europa hingegen war und ist man natürlicherweise angewiesen und ausgerichtet auf Austausch und Übersetzung. Das Geschehen (in pluralistischer «Einzahl») findet geografisch verzettelt und in verschiedenen Spracharchipelen statt. Hier herrscht auch eine transformative Kraft und Dynamik im Wechsel der Perspektiven mit einem eingebauten Zeitfaktor, den die produktive Verzögerung mit sich bringt. Die Ereignisse geschehen untereinander ein bisschen verschoben, im Geben wie im Nehmen. Um möglichst bei allem dabei sein zu können – um mit den verschiedenen Schauplätzen und Feuerstellen beschäftigt und verbunden zu sein –, ist der stete Blickwechsel unumgänglich.

Um 1970 waren wir alle noch irgendwie italophil und frankophil, doch hatte Paris die Bedeutung als eindeutiges Zentrum längst und endgültig abgegeben an vereinzelte neue europäische Kunstzentren, die sich herant bildeten. Diese hatten nach dem Krieg die grosse Anregung durch die junge amerikanische Kunst mit Pop, Fluxus, Minimal und Konzept-Kunst aufgesogen: der Grossanlass *documenta* in Kassel, die Akademie in

5 Siehe: Urs Stahel, Miriam Wiesel (Hg.), *Walter Keller. Beruf: Verleger*, Edition Patrick Frey, Zürich 2019.

Düsseldorf mit Joseph Beuys, in Italien Turin (wo die Arte povera ihre radikal erneuerten Ideen in die Welt setzte), Genua, von wo aus der Kurator Germano Celant agierte, und Rom (wo sich die mythische Galleria l'Attico befand, in welcher Iannis Kounellis 1969 zwölf lebende Pferde ausstellte). Vieles davon war hier auch bald zu sehen, wie die Arte povera oder die Düsseldorfer Szene im Kunstmuseum Luzern.

Die Schweiz war nach dem Krieg gesegnet mit aussergewöhnlichen Kuratoren wie Arnold Rüdinger, Franz Meyer, Harald Szeemann, der 1969 mit dem Paukenschlag *When Attitudes Become Form* internationale Ausstellungsgeschichte schrieb, und Jean-Christophe Ammann, der im Kunstmuseum Luzern gerade in den 1970ern ganz früh vieles von echt Avanciertem vorstellte. Mit seiner passionierten, offen kommunikativen Art definierte er auch die Rolle des Vermittlers neu, und es gelang Ammann, eine sprühende und einflussreiche Kunstszene um sich herum zu generieren.

Weltläufigkeit verströmten ebenso die Zürcher Galerien Bruno Bischofberger, Annemarie Verna sowie jene, die oft Filialen von international tätigen Häusern waren, wie Gimpel & Hanover, Konrad Fischer, Maeght Lelong, Paul Facchetti, Marlborough, André Emmerich. Doch für die Entstehung eines neuen Kunstklimas waren vor allem die lokalen Player wichtig, wie Pablo Stähli, Jörg Stummer und die kurzfristig existierende Galerie von Li Tobler, wo Manon 1974 ihr spektakuläres *Lachs-farbenes Boudoir* einrichtete. Von Bedeutung war auch das InK. Halle für internationale neue Kunst, von 1978 bis 1982 im Zürcher Kreis 5, dem ehemaligen Industriequartier, wo Urs Rausmüller mit neuartigem, räumlich grosszügigem Gestus wichtige Namen präsentierte.

Derweil tauchte Harald Szeemann nach seiner documenta 1972 ab, wohnte zurückgezogen im Tessin und beschäftigte sich zehn Jahre lang kaum noch mit Gegenwartskunst, um sich den ideengeschichtlichen Ausstellungen wie *Junggesellenmaschinen* (1975), *Monte Verità* (1978) und *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (1983) zu widmen. Als er 1974 in Bern das Kuriosum einer Wohnungsausstellung einrichtete, *Grossvater, ein Pionier wie wir*⁶, stand nicht Kunst, sondern das Phänomen der «Dauerwelle» im Zentrum, und dies in einer Zeit, wo dem «Haarigen» eine enorme Symbolfunktion zukam, denn Grossvater war Coiffeur. Leider erfuhr die Ausstellung von Harry, wie wir ihn nannten, dem eher ungekämmten Bartträger, der gerne geblümete Hemden trug, 2018 eine allzu ehrfürchtige und gänzlich humorlose Rekonstruktion, in der das augenzwinkernd Antibourgeoise der Zeit auf der Strecke blieb.

DAS NEUE WORT «SZENE» - DIE VERSCHLUNGENEN ARME DER KUNSTSZENEN

Urs Lüthi war der unangefochtene Star der Zürcher 1970er-Jahre. Nicht nur eine grosse Inspiration, er war auch jener Künstler, der sehr jung sich daran

6 Sie fand in der ehemaligen Wohnung seines Grossvaters, Étienne Szeemann, statt. 2018 organisierte das Getty Center in Los Angeles zusammen mit der Kunsthalle Bern eine Rekonstruktion als Wanderausstellung.

machte, die sprichwörtliche Enge der Schweiz spielend zu überwinden und, ganz untypisch für einen damaligen jungen Künstler, sofort auch in Italien, Frankreich, Österreich und 1977 an der documenta 6 in Kassel auszustellen. Mit seinen fotografischen und performativ genderfluiden Rollenspielen und im Ton einer berückenden Coolness fand seine Kunst breiten Anklang. Jean-Christophe Ammann wies ihm eine zentrale Rolle zu in der berühmten gewordenen Ausstellung *Transformer – Aspekte der Travestie*, 1974 im Kunstmuseum Luzern.⁷ Eigentlich war eine Einzelausstellung mit Lüthi geplant gewesen, die sich dann zu jener Gruppenausstellung ausweitete, die in die Kunstgeschichte einging, weil mit ihr erstmals die Genderthematik in einem Museum ins Rampenlicht gerückt wurde. Unvergesslich der bunte Aufmarsch der Gäste zur Vernissage in Luzern! Katharina Sieverding, die einzige Frau auf der Künstlerliste, trug ein geschnürtes Mieder wie sehr viel später Madonna und dazu einen kleinen, flachen, schwarzen Hut – eine umwerfende Erscheinung in der noch sehr katholischen Innerschweiz.

1976 stellt Manon in der Zürcher Galerie Jamileh Weber in einer Performance sieben «Männerfiguren als lebende Kunstobjekte» aus. In Zürich nimmt man all die artigen wie abartigen «Attitüden, die Form werden» gelassen aus dem Augenwinkel wahr. Zugleich grassiert die Meinung, dass es etwas präventios sei, sich Künstler zu nennen. Eine sub- oder gegenkulturelle Haltung, die sich besonders in Zürich im «Szenendenken» verbreitet. Ein David Weiss verkörpert sie, er ist verbunden mit dem makrobiotischen Laden Mister Natural⁸ am Hirschengraben und «macht Sachen»: Er zeichnet wunderbar poetisch cartoonartige Bildgeschichten und malt in Gouache auf Papier feine Netzbilder als eine Art Max Bill auf LSD. Er produziert kleine Publikationen wie das «Regenbüchlein»⁹, stellt bei Stähli aus und gleichzeitig auch in einer weiteren wichtigen Ausstellung im Kunstmuseum Luzern, *Mentalität Zeichnung* von 1976.

1974 war ich nicht nur erstmals in New York,¹⁰ sondern da schenkte mir Sigmar Polke den Katalog seiner grossen, retrospektiven Ausstellung, die gerade tourte (Eindhoven, Tübingen und Düsseldorf). Er war damals 33 Jahre alt und war in Zürich gelandet als der neue Freund meiner Freundin Katharina Steffen, wo er von nun an bis 1977 viel Zeit verbrachte. Dies schlug ein, «die Begegnung hat mich verändert, zumindest meine Auffassung von Kunst», das schreibe ich in *Wir Kleinbürger!*¹¹ Und so entstand nach vielen Gesprächen und schriftlichem Austausch mein erster ernsthafte und doch überschwänglich begeisterter Essay über ihn,

7 Am gleichen Ort, ein Jahr später, 1975, stellen neun Frauen aus: *Die sieben Geschichten der sieben Prinzessinnen* von Nizami, Carmen, Vanessa, Annemarijko, Manon, Clara Czerny, Monika, Maria Gregor, Anita Osterwalder, Esther. auf Einladung von Markus Raetz.

8 Den er zusammen mit Robert A. Fischer, Rosine Courtin und Peter Schweri gründete.

9 *up and down town*, Edition Stähli, Zürich 1975.

10 Meine Eindrücke zur dortigen Kunst und Subkultur fanden in einem ganzseitigen Artikel im *Tages-Anzeiger* Zürich ihren Niederschlag, 7.6.1974. Wiederabgedruckt in: *Female Chic*, hg. von Gina Bucher, Edition Patrick Frey, Zürich 2015, S. 550–553.

11 Bice Curiger, «Wir, die intergalaktischen Kleinbürger», in: Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübél (Hg.), *Sigmar Polke: Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen. Die 1970er-Jahre*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2009, S. 239–252, hier S. 241.

der 1977 in den *Kunst-Nachrichten* zusammen mit einem Text- und Bildbeitrag von Polke abgedruckt wurde: «Das Lachen von Sigmar Polke ist nicht zu töten – oder: Sie haben wohl ein Loch im Kopf, das Sie unbedingt mit Kunst stopfen wollen.»¹²

Immer mit Fotoapparat und Filmkamera unterwegs, geistreiche Kommentare und seinen umwerfenden Humor versprühend, trafen wir ihn besonders auch nachts im Schummerlicht unserer Lieblingslokale. Seine charismatische Aufmerksamkeit richtete sich auf jeden von uns, und wir erhielten immer wieder Umschläge mit Abzügen seiner bearbeiteten Schnappschüsse, seiner Fotoflirts. «Weil Polke und die anderen nicht nur sonntags fotografierten[,] wurden wir posenmüde [...] Die Pfeffermühle und das Wahlplakat, die Strassenschilder und der Freundeskreis sind endlich gleichberechtigt. In diesem Überfluss will ich auch baden. Schon bin ich angesteckt, drücke, schneide, mache Bilder», schrieb die angehende Psychoanalytikerin Madeleine Dreyfus dann im *Saus und Braus*-Katalog. Tatsächlich sah man plötzlich Andreas Züst¹³, Peter Breslaw und all die andern ebenfalls auf Fotopirsch, angesteckt vom Fotofieber, jeder auch mit umgehängter Pentaxkamera.

«Wer vom Monte Verità redet, kommt um John Travolta nicht herum!» Als ich den mit Ausrufezeichen bewehrten Satz, den ich 1980 im Vorwort des *Saus und Braus*-Katalogs geschrieben habe, wieder las, musste ich laut lachen. Ein selbstbewusster Wink an Harald Szeemann, der ein bisschen vorher, 1978, seine Ausstellung *Die Brüste der Wahrheit: Monte Verità* im Kunsthaus Zürich präsentiert hatte. Im Zentrum stand dort eine historische Kommune von Künstlern, Lebensreformern und Pazifisten, die sich am Anfang des 20. Jahrhunderts ins Tessin zurückgezogen hatte. Was wie ein Vorwurf meinerseits an Szeemann erscheint, erwächst aus einem Generationenunterschied, denn er erschien uns noch als der Bohemien, dessen Interesse am jugend- oder popkulturellen Drive, sagen wir mal, beschränkt war. Doch will ich keineswegs verhehlen, dass Szeemann mir zugleich ein unschätzbar wichtiges Vorbild war.

Music for Millions heisst sinnigerweise der zauberhafte Videofilm, den Walter Pfeiffer in Zusammenarbeit mit Lisa Enderli 1977 produzierte, eine Ansammlung von kurzen nonverbalen luftig heiteren Sketches, die allein in der Wohnung mit einer gemieteten Kamera aufgenommen wurden. Walter Pfeiffer gehörte ebenfalls zu den Anregern jener Zeit, mit seinen filigran gezeichneten Plakatgestaltungen für das Filmpodium oder seinen feenhaft leichtherzig fotografierten nackten oder halbnackten Männern, die 1980 als Buch erschienen sind.¹⁴ Er war es auch, der 1974 das Gruppenfoto der Protagonistinnen von *Frauen sehen Frauen* fotografierte. Und Lisa Enderli ihrerseits stellte 1980 in *Saus und Braus* ihre feinen Zeichnungen aus.

¹² In *Kunst-Nachrichten* 6 (September 1977), S. 154–168, wiederabgedruckt in *Wir Künstler*, (wie Anm. 11), S. 191–203.

¹³ Siehe dessen Publikationen mit Kultcharakter: *Bekannte Bekannte*, Band 1 + 2 (Edition Patrick Frey, Zürich 1987 und 1996, sowie *Menschen Tiere Abenteuer*, ebendort 2015.

¹⁴ *Walter Pfeiffer 1970–1980*, Elke Betzel Verlag, Frankfurt am Main 1980. Reprint: JRP Ringier, Zürich 2004.

EINE NEUE FRÖHLICHE GEMEINSCHAFT

«Künstler oder nicht Künstler, das war nie die Frage! Jeder ein Star, jeder einzelne eine komplexe Galaxie!», schrieb ich in «Wir, die intergalaktischen Kleinbürger».

Halten wir nochmals fest: Die hiesige Szene zeichnete sich als kreativer Wildwuchs aus, intelligent, unbelastet von formalistisch theoretischen Korsetts, als Gemeinschaft gesegnet mit einem aufgeschlossen frechen Selbstbewusstsein. Freie Radikale, die sich abends in den drei Bars treffen mit Namen Fantasio, Kon-Tiki, Splendid und mit der Zeit auch im Castel Pub und im Hey ... Die Stimmung ist dörflich vertraut und die Mischung so vielfältig über alle Klassen hinweg, wie kaum je in den Lokalen der Grossstädte, wo schnell ausdifferenziert wird, hier die Studierenden, da die Polit- oder Kunstszene, dort die Musikfreaks. Oder doch: Die Bars waren unser Warhol'sches Max's Kansas City vom Zürcher Niederdorf. Wichtig auch, wir befanden uns in der Schweiz im Windschatten der politisch harten Auseinandersetzung um die RAF oder die Brigade Rosse. Das war es wohl auch, was Polke & Cie., die hier immer wieder aus Hamburg, Köln und Düsseldorf eintrudelten, mit Achim Duchow, Astrid Heibach, Ernst Mitzka, Georg Herold, Albert Oehlen und anderen, anzog, dieses entspannt Gemütliche, auch treuherzig Verspielte, die lebenswürdige Offenheit.

Da gab es auch die grosszügigen Züst-Zwillinge, Andreas, den immer alerten Fotochronisten, Künstler und Glaziologen, und Luzius, den Privatmann und Hobby-Ziegenzüchter, die beide oft und gern hoch über dem Zürichsee auf den «Spiegelberg» zum Festen einluden. Sie verfügten über einen «wohlhabenden» Hintergrund, während jedoch selbst die Arbeiterkinder unter uns möglicherweise im Vergleich mit anderen Orten auf der Welt ebenfalls in die Kategorie des «Richie Rich, the poor little rich kid» fielen, wie er im Katalog von *Saus und Braus* neben Globi zitiert wird. Es ging uns gut, wir konnten feiern und fröhlich posieren für die Ewigkeit. Gleichzeitig hatte man jegliches Beamtendenken abgestreift, man jobbte, dachte nicht an morgen, und wenn, dann nur romantisch, radikal utopisch. Jobs gab's immer.

«PANZERKNACKERBALLETT»

1974 findet die erste kollektiv szenische Manifestation statt, welche ein paar Monate später zur Ausstellung *Frauen sehen Frauen* führt. Diese segelt unter dem vielversprechenden und Fesseln sprengenden Titel *Panzerknackerballett*, das in einem Zelt auf dem Hechtplatz nahe Bellevue präsentiert wird, im Rahmen von Thearena.¹⁵ Ein bescheiden dimensioniertes Kulturfestival mit Poesielesungen, Clownauftritten, Diskussionen und eben auch mit unserem schrägen Ballett. Zur zackig schrillen Musik der Andrews Sisters entwickelten wir – ein auf nicht mehr eruierbare

15 Dies war der bescheidene Vorläufer dessen, was heute in Zürich jedes Jahr im Sommer als das gross angelegte Event «Theaterspektakel» stattfindet. Das Zelt situierte sich ein Jahr später auf dem Münsterhof, siehe Chronologie, S. 139.

Weise sich zusammenfindendes Grüppchen Frauen – fröhlich bewaffnet mit knallenden Spielzeugrevolvern eine rüde Parodie auf Revuegirls. Damals gab's keine Samstagabend-TV-Show im Fernsehen ohne solch beinschwingende lebende Puppen. In schwarzen Strumpfhosen und Ringelhemdchen bekleidet, hüpfen wir im losen Gleichschritt über die Bühne und trugen die schwarzen Halbmasken, die auf Walt Disneys Gangsterbande, die Panzerknacker, verwiesen, und schossen in die Luft. Unnötig zu betonen, welchen Spass wir dabei hatten, auch weil es uns gelang, allseits heiteren Zuspruch zu verbreiten.

Unser *Panzerknackerballett* wurde zur «Pièce de résistance» in allen zukünftigen Aufführungen der *Frauenrakete*, in stets leicht wandelnder Zusammensetzung der gut ersetzbaren Tänzerinnen. Das Einstudieren der Schritte war «bubileicht», und allfällige Patzer gehörten sowieso zum Charme und kalkulierten Charakter der Auftritte.

«FRAUEN SEHEN FRAUEN»

Frauenpower lag in der Luft. 1975 wurde von der UNO zum Jahr der Frau deklariert. Die Stimmung war überreif. Im Januar jenes Jahres fand unsere Ausstellung im Strauhof statt, im März protestierten in Bern und Zürich Tausende gegen die Untätigkeit der Politik in Sachen Fristenlösung, und Alice Schwarzer publizierte ihren Bestseller *Der kleine Unterschied und seine grossen Folgen*.

Eine Art Ursprungsmythos begleitet die Erzählung um *Frauen sehen Frauen*, und der geht so: 1973 kommt die Künstlerin Heidi Bucher mit ihrer Familie nach einem mehrjährigen Aufenthalt aus Los Angeles nach Zürich zurück, und sie erzählt ihrer Freundin, der Malerin Rosina Kuhn, von den kalifornischen Künstlerinnen, die dort ein Haus mit provokativen Werken und Diskussionsbeiträgen um brennende Fragen gefüllt haben, das berühmt gewordene *Womanhouse* von Judy Chicago und Miriam Schapiro.

Ohne Genaueres zu wissen, sind wir sofort angesteckt – wir, ein Grüppchen Frauen, die sich von der Uni kennen, Künstler*innen von der Produga (Produzentengalerie), Leute von der Gewerkschaft Kultur und natürlich von den vielfältig sich überschneidenden Szenentreffen. Schnell wird der Entschluss gefasst, auch so etwas zu machen. Rosina Kuhn wird vorgestellt bei der massgeblichen Person in der städtischen Kulturabteilung, Christoph Vitali, und wir erhalten die Kunde, dass wir in den Strauhof einziehen dürfen, und bekommen auch ein bisschen Geld, 3000 Franken, für eine Ausstellung, begleitet von der freundlichen Ermahnung, dass der Bezug zur Kunst am Schluss noch zu rechtfertigen sein solle.¹⁶ Es beginnt zu köcheln, die aufgekratzte Stimmung zieht immer mehr Interessierte an und lässt neue einzelne Arbeitsgruppen entstehen (siehe Gespräch

16 «Die Probleme, welche Gegenstand der ausgestellten Werke sind und welche Sie zur Diskussion stellen, werden müssen im wesentlichen eine bildnerische und optische Gestaltung aufweisen, dass sich die Präsentation der Schau in einer Galerie für bildende Kunst rechtfertigt.» Siehe Chronologie, S. 138.

Jetzt sind wir am Drücker und *Chronologie*, S. 194), und die Anzahl der Teilnehmerinnen am Projekt schwillt rege an.

Zu Beginn sollte es für Heidi und Rosina wohl noch eine Kunstausstellung von Frauen werden, aber bald drängt sich ein anderes Ziel in den Vordergrund: das Haus zu füllen mit Gesten, Mitteilungen, sperrig symbolischen Sachen, eine Ausstellung, die irgendwie «mehr» sein sollte als eine Weihrauch-Kunstausstellung. Im Gegensatz zu den amerikanischen Frauen, die von einem andern, einem geteilten künstlerisch professionellen Selbstverständnis ausgingen, um im Zusammenschluss auch ihre Stimmen zu erheben und ihre Rechte gegenüber den männlichen Kollegen zu verteidigen, waren wir in Zürich ein in dieser Hinsicht unbeschwert heterogenes Grüppchen. Auch wir wollten das Augenmerk auf die ganz allgemeine Sache der Frau richten, aber es wurde eine Mischung, die ein Panorama auftat zwischen Urs Lüthi's glamourösen Reflexionen und den Forderungen der FBB. Unsere Gruppe bestand bald aus sowohl analytisch akademisch wie auch sehr spielerisch kreativ ausgerichteten Frauen aus ganz verschiedenen Milieus und Berufen, die mehrheitlich ohnehin noch in Ausbildung waren. Sie alle sollten immer wieder wechselnde Perspektiven in die Ausstellung einbringen. Rückblickend lässt sich erkennen, wie wir im Zeichen eines veritabel «erweiterten Kunstbegriffs» furchtlos aufbegehend neue Intensitäten der Gemeinschaft gestalterisch zu erproben suchten.

Die Künstlerinnen innerhalb dieser losen und doch sehr motivierten Gemeinschaft, Bignia Corradini, Cristina Fessler und Rosina Kuhn, präsentierten ihre Werke statt in Bilderrahmen in Fensterrahmen, die vom Abbruch stammten, während an den Wänden und am Boden Leintücher gespannt waren. Die Botschaft war: Nur keine Whitecube-Feierlichkeit! Heidi Bucher hat dann nicht mitgemacht in der Ausstellung. Niemand weiss mehr Genaueres, aber es ist zu vermuten, dass der Grund dafür in dem sich im Laufe der Vorbereitungen schnell verflüchtigen «Werkbegriff» zu suchen ist.

Die Bilddokumente der Ausstellung vermitteln ein Ineinandergreifen verschiedener Bildsprachen, Stimmungen und die Lust am Knalleffekt. Die Sitzungsprotokolle zeigen, wie kurz aufflackernde Ideen enthusiastisch begrüsst wurden, um oft gleich wieder begraben zu werden oder sonstwie zu versanden. Man ging unsystematisch und doch zielgerichtet vor.

Ich selber gestaltete unter anderem das Plakat und die Flugblätter und einen drei Meter langen Fotoroman als Leporello, der in einer Vitrine an die Wand kam. In einer Umkehrung der Rollen spielte ich anlässlich einer unvergesslichen Fotosession die hohe Politikerin in *Das geheime süsse Leben der Ministerin Brenda Schloss*, die Callboys empfängt. Die posierenden, mir vordem unbekanntem jungen Männer waren angehende Künstler, die sich auf meine Idee willig eingelassen hatten. Vermittelt wurden sie mir von ihrer Kunstlehrerin und einer Protagonistin der Ausstellung, Doris Stauffer. Dort war sie prominent mit dem *Patriarchalisches Panoptikum*

vertreten. acht Guckkästen, in welchen die allgemeinen Themen der Schau noch einmal allegorisch überhöht erschienen: Kinder, Haushalt, Klischees, Religion, Manner, Abtreibung, Beruf und Sex. Einen Pseudo-Sex-Shop gab's tatsächlich auch sowie einen Schminktisch, der täglich von Irene Staub, der Prostituierten mit dem Namen «Lady Shiva», aufgesucht wurde. Dort trug sie täglich öffentlich ihr Make-up auf, bevor sie an die Arbeit ging, während abends jeweils Tula Roys und Christoph Wirsings Filmporträt über sie, *Die bezahlen nur meine Zeit*, gezeigt wurde.

Da kein Geld da war für eine Publikation, produzierten wir den *Einmaligen Katalog*, ein Unikat im XXL-Format, quadratisch und als Ringbuch mit gelochten Plastiktaschen, in die all die verschiedenen Arbeitsgruppchen beziehungsweise Einzeltäterinnen ihre Resümees und Botschaften stecken konnten. Wir produzierten fotokopierte Flugblätter, die sich gut und gern als «handgestrickt» bezeichnen lassen, unter Einsatz von Schreibmaschine, Abreibe-Buchstaben und Handschrift, um sie per Post an die Presse und den Freundeskreis zu verschicken.

Allein die Vernissage war ein solch schlagender Erfolg, dass sich eine Menschenmenge auf der Strasse bildete und die Presse sich anschliessend immer wieder damit beschäftigte – durchaus kontrovers. Der Besuchererfolg hielt während der kommenden zwei Jahre an mit den sporadischen Bühnenauftritten der *Frauenrakete*. Eine Welle der Aufmerksamkeit kam auf uns zu, Fernsehen, Magazine, Zeitungen, Radio und in den Gesprächen in unserer Stadt. Aber wir zogen auch den Blick von aussen an – seitens der starken Kunstbeobachter von der Hamburg-Köln-Achse, deren Präsenz uns schon an der Vernissage zusätzlich beflügelt hatte. Ihnen verdanken wir wichtige Bild- und Tondokumente.¹⁷

«Ich bin sehr gespannt, was es wird, was die Mädels bringen, und oft hat es mich ja angetörnt, das Frauengruppchen. Sie sind so aktiv und alle im Umbruch, und so lange es sich nicht verfestigt, ist viel Frisches drin und Engagement», schrieb Sigmar Polke seinem Berner Galeristen.¹⁸ Polke, der stark im Kollektiv experimentierte in jener Zeit, machte diese Aussage ganz aus dem Innersten seiner künstlerischen Beschäftigung, dem damaligen Anliegen, seine individuelle Künstlerleistung in der Gemeinschaft aufgehen zu lassen. Und hier bei uns, da flackerte momenthaft getragen vom begeisterten Publikum etwas Besonderes auf: im respektierenden Vertrauen auf den Beitrag der anderen, in der geteilten Absicht, ein aufrüttelndes Zeichen zu setzen, das allein nicht auszusenden ist, sondern nur als Gruppenleistung entstehen kann.

17 Foto- und Filmdokumente von Sigmar Polke (vgl. Vorsatzblatt sowie S. 10/11, 53, 151, 166–186, 193) sowie von Ernst Mitzka (S. 143 f., 152 f. und 231)

18 Polke schreibt hier in einem Brief an Toni Gerber (1976) über die *Frauenrakete*. Das Original ist verschollen und ist abgedruckt in: *Wir Kleinbürger!* (wie Anm. 11), S. 426–431. Polkes Brief, in welchem er vorgibt, die Erwartungen des Galeristen enttäuschen zu müssen, drückt auch die ganze typisch paradox gelebte Einstellung des allein und doch in der Gruppe agierenden Künstlers aus, der sich gleichzeitig entzieht und trotzdem die Verbindlichkeit auf beiden Seiten sucht. Siehe meinen Beitrag, «Im aufgewühlten anthropologischen Jahrzehnt», in: *Sigmar Polke und die 1970er-Jahre. Netzwerke, Experimente, Identitäten*, Publikation des Museums für Gegenwartskunst Siegen in Kooperation mit dem Fach Kunstgeschichte der Universität Siegen, hg. von Joseph Imorde, Eva Schmidt und Christian Spies unter Mitarbeit von Erhard Schüttpelz, Siegen 2020, S. 19–25.

«FRAUENRAKETE»

Die Finissage der Ausstellung liessen wir als Aufführung der neu formierten Theatergruppe *Frauenrakete* im Saal des Restaurants Weisser Wind steigen. Es war gleichzeitig der Neuanfang des Nachlebens der Ausstellung, denn schon dort gab's Kabarettabende mit der «Ecole de Charme», der Kosmetikkursparodie von Elisabeth Bossard. Die allzeit bereiten Panzerknacker traten auch mal mit dem Dirigenten-Dompteur in der Person von Serge Stauffer auf, der dann im Laufe des Auftritts zur Strecke gebracht wird, am Boden liegt, während im Schlussbild die Frauen triumphierend ihren Fuss auf ihm abstützen. Die *Frauenrakete* präsentierte auch eine verballhornte Modeschau und in den folgenden Auftritten (siehe Chronologie, S. 147 f.) mehrmals *Fröget Sie nöd!*, ein humoristisch veräztetes Fernsehquiz mit Dominique Grandjean, Psychiater und Musiker, der dann auch bei *Saus und Braus* dabei ist, als Mitglied der 1978 gegründeten Band Hertz. Er schrieb so umwerfend eigenwillige Songs wie «Willi Ritschard» – in welchem der Liedtext nur aus den Stationen der Biografie des gleichnamigen sozialdemokratischen Bundesrats besteht – oder «Jodel»: «Wenn die Sonne sich hinter die Bergkante schiebt / der Rhabarber im Gemüsebeet sich im Winde wiegt / gegen Abend, wenn der Kater die Katze liebt / jodolohi, jodoloho.»

Mit dem Titel *Liebt Trudi Erwin?* war schon in der zweiten Thearena der dramaturgische Trick für das Bühnenstück eingeführt worden, der erlaubte, additiv all die szenischen Splitter und Funken aneinanderzureihen: Das im Titel genannte Paar sass nämlich während der ganzen Aufführung links am Bühnenrand vor dem Fernseher und kommentierte das fiktive TV-Abendprogramm, das rechts auf der Bühne gespielt wurde.

Der Höhepunkt der *Frauenrakete*-Karriere ereignete sich wohl im Albisgüetli am 19. Juni 1976. Das Bühnenbild bestand aus überdimensionierten aufeinandergetürmten Waschmittelschachteln, die ich im Laufe des Abends zu Fall brachte, in meiner Rolle als eine Art Pausenzeichen zwischen den einzelnen Stücken: als Shopperin mit Einkaufswagen, wobei mir Kurt Maloo ein mitreissendes Funkadelic-Stück der Parliament herausgesucht hatte, «Ride on!». Zu diesen musikalischen Stromstössen überquerte ich die Bühne in hohen Plateausohlen, bewehrt mit einem Kissen vorne und einem hinten – eine lebende Crumb-Figur – im Tanzschritt, zwei vor und einen zurück, dabei jeweils einen Schlusszwack mit dem Hintern vollführend.

Der Saal fasst 1200 Personen, er war voll besetzt und die Stimmung unglaublich aufgekratzt. Es wurde musiziert, es gab Tanzparodien sowie einen schrägen Männerstriptease und einige einstudierte Sprechstücke. Katrin Trümper erinnert sich an *Die Gebälerin, S'isch nume es Meitli* (Es ist bloss ein Mädchen): «Doris Stauffer hatte die Puppen genäht. viele, viele, und ich war die Hebamme, immer und immer wieder rief ich S'isch nume es Meitli» und schmiss wieder so eine Puppe auf die Bühne.»

19 In einer E-Mail an die Herausgeber*innen.

Im gleichen Jahr im Dezember fand dann in der Roten Fabrik der allerletzte Auftritt der *Frauenrakete* statt. Zum einen Teil mit Wiederholungen der gefeierten Nummern, zum andern traten nun auch Troppo auf, eine Band gestylt à la Roxy Music. Auch die sehr jungen Punks Razzia spielten auf, als ein Zeichen dafür, wie sehr nun die neue Musikszene immer mehr ihre fordernd kreative Vitalität und Rohheit ins Spiel bringt. Sinnigerweise ist der Drummer der letztgenannten Band der Sohn von von Doris und Serge Stauffer.²⁰ Als Lehrer bei der F+F zählen sie nun werdende Bekanntheiten zu ihren Schüler*innen, wie Klaudia Schifferle von Kleenex oder Stephan Eicher, der 1980 mit Grauzone den Hit «Eisbär» landet.²¹

MUSIKSZENE

Ende der 1970er schiessen in Zürich ganz viele Bands aus dem Boden,²² obwohl die Auftrittsorte äusserst limitiert sind, da hier jeder Quadratmeter bereits kommerziell ausgenutzt zu sein scheint. Auffallend ist der grosse Frauenanteil in den Zürcher Bands. Fanzines wie *No Fun* oder *Shit*, das von einem 14-jährigen Noldi Meyer stammt, der später dann die Energy-Party im Anschluss an die erste Streetparade in Zürich initiiert.

Der Mundartroman *Ter fögi ische souhung* erscheint, eine im Stricher- und Musikmilieu angesiedelte Geschichte, die Martin Frank in Berndeutsch als Kunstsprache geschrieben hat, in einer speziellen phonetischen Schreibweise. Ein Crossover der Musik- und Kunstszene macht sich in ausgeprägten Beispielen bemerkbar. Da ist etwa der junge Peter Fischli, der Plakate und Plattencovers für Bands wie Kleenex / LiLiPUT, aber auch für Hertz oder für einen Plattenladen gestaltet. Eine Papp-Gitarre als Malerpalette verweist scherzhaft auf die neue Verschmelzung der Disziplinen – Fischli hat sie als Signet einer inexistenten Band namens Migro, die nur in Gerüchten lebte, erschaffen.

Immerhin steht eine Infrastruktur zur Verfügung, die auch «gegen den Strich» genutzt wird: «Für Drucksachen die ropress, von 68er Linken gegründet, für Plattenaufnahmen das Sunrisestudio in Kirchberg, ein Studio, das nichtkommerzielle Aufnahmen 50 % billiger macht. Und für die musikalischen Auftritte sind bisher alle möglichen Lokale bis buchstäblich zum Gehtnichtmehr «ausprobiert» worden. Vom Hey-Club (von der Schweizerischen Organisation Homophiler geführt) über diverse Niederdorf-Studenten- und Jugendfreizeitlokale bis zum «High Life»-Nachtklub, den man zu diesem Zweck zum Low Life umfunktionierte. Müssig zu sagen, dass die Gastspiele in einigen Lokalen nicht einmal einen ganzen Abend dauerten. Rückblickend ist der Hey-Club der dauerhafteste und wichtigste Treffpunkt gewesen (der Mittwoch war jeweils

20 Siehe Gespräch *Jetzt sind wir am Drücker*, S. 195.

21 Mit Katrin Trümpy, der andern besten Freundin aus den Studentagen, die damals bei Mario Erdmann Ethnologieverpsychologie studierte, startete ich 2012 die Recherchen rund um die *Frauen sehen Frauen*-Ausstellung, um dem Jahre später das Material dem Schweizerischen Sozialarchiv übergeben zu können. Konsterniert und traurig, dass schon einige verstorben sind, aber auch staunend über die Fülle der aufbewahrten Dokumente, haben wir die Erinnerungen, Daten eruiert, Namenslisten gemacht.

22 Siehe dazu *Hot Love. Swiss Punks & Waves 1976-1982*, hg. von Lutke, Grand, Edition Patrick Frey, Zürich 2007.

für Techno, New Wave und Punk reserviert). Wie viele unvergessliche laute und schöne Abenteuer haben sich wohl in dieser Zeit in diesem Lokal abgespielt, das so gross ist wie eine durchschnittliche Kleinbürgerwohnung!» Dies schrieb ich 1980 in einem längeren Artikel im *Kunst-Bulletin* des Schweizerischen Kunstvereins mit dem Titel «Zwischen E-Kultur und Punk»,²³ in welchem es um die Nachkriegsgeborenen geht, die mit Rockmusik aufgewachsen sind: «Natürlich ist gerade durch die Rockmusik die Einteilung in E und U, in ernste und Unterhaltungsmusik und auch -Kultur fragwürdig geworden. Tatsächlich könnte man sich manchmal in unserem Kulturbetrieb fragen, ob sich nicht auch eine Einteilung machen liesse in Kultur, die primär Erinnerung ist, und einer, die das Leben in schnelle Bewegung versetzt und damit womöglich Erinnerung vorwegnimmt. Dabei ginge es natürlich nicht so sehr um das Schaffen neuer Gefässe, Kategorien und Etiketten, sondern um das gleichwertige Anerkennen und Untereinander-in-Beziehung-Setzen von künstlerischen Leistungen quer durch alle Kulturen einer modernen Gesellschaft.»²⁴

«SAUS UND BRAUS»

Urs Peter Müller, Kulturbeauftragter der Stadt und kurzfristiger Nachfolger von Christoph Vitali, rief eines Tages an, um mich aufgrund des besagten *Kunst-Bulletin*-Artikels einzuladen, zu diesem Thema eine Ausstellung im Strauhof einzurichten. Die Eröffnung sollte Mitte Juli 1980 stattfinden, es blieben also knapp vier oder fünf Monate. Und so kam es, dass ich schnell die Künstlerinnen und Künstler kontaktierte, deren Arbeit ich irgendwie kannte, aber auch solche, von denen es hiess, dass sie auch «so Sachen» machen, zeichnen oder mit dabei sind, wenn Kreatives entstünde. Die Ausstellung sollte meiner Meinung nach Zürich-bezogen sein, den Humus zeigen: «Es war von Anfang an die Absicht, [...] ein Bezugssystem sichtbar zu machen, welches sonst durch die Fangarme der Kulturinstitutionen nicht an die Oberfläche gelangt. So soll der gewiefte Kunstbetrachter für einmal, ihm Bekanntes in bisher unerkannten Zusammenhängen wieder finden. «Un po' artista un po' no» heisst ein Lied von Adriano Celentano.»²⁵

Mit ganz bescheidenen Mitteln konnte auch ein Katalog in 14 Tagen produziert werden. Schwarz-Weiss und mit einem glänzenden Umschlag versehen, mir schwebte eine vage Anlehnung an die italienische Micky-Maus-Ausgabe, das Paperino, vor. Statt Micky oder Donald rennt nun Globi durch die Seiten, das Maskottchen aller Zürcher Kinder. Ich schrieb mein langes Vorwort in der Druckerei direkt in eine Satzmaschine mit den Aussparungen für die Bilder. Die Auflage war etwas hoch gegriffen,

23 «Zwischen E-Kultur und Punk», *Kunst-Bulletin*, Januar 1980, 1, S. 1–8.

24 Ebd., S. 2.

25 Dies schrieb ich im Vorwort zum Katalog *Saus und Braus. Stadtkunst*, Städtische Kunstkammer zum Strauhof, Zürich 1980, S. 7. Ein Reprint, herausgegeben vom Literaturhaus Zürich, erscheint 2020 zur Ausstellung *Ausbruch & Rausch. Zürich 1975–1980. Frauen Kunst Punk* im Strauhof.

doch war es zu verlockend, die 1980 Exemplare feierlich mit dem Erscheinungsjahr in harmonische Übereinstimmung zu bringen.

Alle Künstlerinnen und Künstler wurden eingeladen, eine Doppelseite für die Publikation zu gestalten beziehungsweise zu schreiben. Martin Frank, Dieter Meier, Rosemarie Iten («Die Welt ohne Geld») und Stefan Sadkowski, Le Iggy Combat, die Mitherausgeberin eines Fanzines, oder Madeleine Dreyfus sowie die Gruppe Luft & Lärm verfassten neben vielen anderen kürzere schriftliche Texte. Wichtig war mir, die Musikszene einzubeziehen, die Bands, deren Beiträge im Katalog unter dem den Untertitel «Stadtkunst» abwandelnden Slogan «Stadtkunst, Schall & Rauch» präsentiert wurden.

Die meisten hatten noch kaum je ausgestellt und auch eventuell nie daran gedacht, auszustellen. Dann gab es die starken Stimmen wie Martin Disler, der im März 1980 in der Kunsthalle Basel mit *Invasion einer falschen Sprache* grosses Aufsehen erregte mit seiner rohen Malerei in einer Mischung aus Punk und Antonin Artaud. Zum Teil auf grossformatige Tücher gemalt oder gar direkt auf die Wand, strahlten seine energetischen Werke eine Haltung aus, als wolle er alles Saubere, Minimalistische, Geordnete ein für alle Mal aus der Welt fegen.

Für die Vorbereitung der Ausstellung hatte die Stadt mir ein winziges Büro in der Roten Fabrik zur Verfügung gestellt. Sinnigerweise handelte es sich um einen ehemaligen, erhöhten Aufseher-Raum mit Blick hinunter in das grosse hohe Atelier von Martin Disler. Er arbeitete nachts und ich am Tag. Als eine nächtliche Grussbotschaft an den Tag und im Hinblick auf die Ausstellung machte er mir ein dickes Buch, *Das Ende der Depression heisst Stadtkunst*. In der Ausstellung war er im ersten grossen Raum im Erdgeschoss mit zwei grossformatigen Malereien auf losem Tuch vertreten.

Peter Fischli und David Weiss zeigten ihre später berühmt gewordene *Wurstserie*, dabei kann man festhalten, dass sie bei *Saus und Braus* das erste Mal in einer Institution als Duo ausgestellt haben. Die Vernissage verpassten sie – sie hielten sich damals länger in Los Angeles auf, um ihren ersten Film, *Der geringste Widerstand*, fertigzustellen, in welchem sie die Rolle von Ratte und Bär spielen. Es erschien nun am Horizont, dass sie zukünftig als Duo arbeiten würden. Übertrugen Fischli und Weiss in dieser Formation die kollektive Erfahrung aus der Musikwelt einer Band in ihre anvisierte künstlerische Praxis? Das Duo ist die kleinste Einheit eines Kollektivs.

Noch vor seiner Abreise hatte Peter Fischli zusammen mit Klaudia Schifferle das Plakat und das Titelblatt des Katalogs gestaltet: Revolutionspathos ironisierend, in der Manier eines Holzschnitts vergangener Zeiten. Eine Allegorie der vier Sparten, Kunst, Musik, Film und Dichtung, und darin fein eingeschrieben Schifferles ebenfalls «holzgeschnittene» Sprüche wie «Die Maler dieser Stadt, die haben's immer glatt» oder «Auf leisen Sohlen johlen» für den Gitarristen, «Foto Film und Blitz das ist der ganze Witz» für den Mann mit der Kamera, während im Arm des mit Federkiel

Bewehrten zu lesen ist: «Und jede Nacht ganz heiter, schreibt er immer weiter.» Globis Reimkunst lässt grüssen.

Klaudia Schifferle – sie ist Sängerin von Kleenex, der später zu LiLiPUT umbenannten Band – malt grosse Bilder mit Lackfarben auf Karton, ein anderer Höhepunkt von *Saus und Braus* in ihrer beissenden Fröhlichkeit und visuellen Direktheit. Weitab von malerisch verbrauchten Formeln spielt sie souverän mit Trivialmotiven, etwa eines stilisierten Postkartenmotivs mit zwei Schuhen als Predella. Ihr kleines Büchlein *Um des Reimes Willen könnt' ich einen killen* ist Kult.

Auch ganz raumfüllende Installationen gibt es, wie Olivia Eترز gemalte, psychedelisch wuchernde Pflanzhöhle, oder die Bilderduche von François Viscontini mit seinen schwarzhumorigen Notaten zum Tagesgeschehen. Rosmarie Iten malt in Gouache fein verträumte Porträts von verehrten Menschen, die wir auch bewundern, des künstlerischen Multitalents Anton Bruhin oder der Band Hertz, deren Mitglieder hier als Fantasieindianer imaginiert sind. Auch in Lisa Enderlis Zeichnungen wird der Alltag zum Märchen und vom Traumpotenzial getragen. Dann schreckten ausgerechnet im edelsten Raum mit den knarrenden Dielen und dem bemalten Kachelofen im dritten Stockwerk, wo heute das James Joyce-Archiv eingerichtet ist, Barbara Schneiders liebevolle Farbstiftzeichnungen das Publikum auf, mit ihrem gleichzeitig kruden Blick auf männliche und weibliche Geschlechtsteile.

Überhaupt wurde in dieser Zeit sehr viel gezeichnet in der Schweiz, es bot sich offenbar als das passende Medium zwischen Privatheit und unpräzise kommunikativem Anspruch an. Anton Bruhin, ein Meister im Fach, überraschte einmal mehr mit seinem so sicheren wie magisch-realistischen Strich.

Und auch Urs Lüthi hat sich ausgerechnet hier erstmals in ein neues Fahrwasser begeben mit cartoonhaften lakonischen Zeichnungen und Bildern von Paaren und pseudokubistischen Figuren. In der Kaffee-Ecke konnte man sich über Kopfhörer das Hörspiel *Angst vor Schreck* von Yello zu Gemüte führen.

KOMPENSAT UND WIDERSCHEIN DES LEBENDIGEN

Im Eingang des Strauhof hing gleich neben dem Telefonmünzautomaten und dem Aschenbecher grossformatig «*A Bigger Splash*» nach David Hockney, eine Kopie von Sergio Galli, der auch die kopierten «*Demoiselles d'Avignon*» nach Picasso und ein Bild nach Miró in der Ausstellung zeigte. Sergio Gallis Kopien sind eine Huldigung – sowohl des Originals wie auch des Klischees, zu dem dieses im Laufe der Zeit geworden ist. Picasso und Miró sind hier irgendwie vergleichbar mit der von Hertz besungenen Biografie von Willi Ritschard, um diese aus einer neu geschaffenen Distanz und mit einer Art interesselosem Wohlgefallen zu betrachten. Das Werk ist so ein Kompensat, ein Widerschein des Lebendigen.

Eine Haltung, die vergleichbar ist mit der Aktivität von Robert A. Fischer, genannt Bob, einem Zürcher, der im Tessin lebte, wo er für die Zürcher Musikfanzines produzierte. Er schrieb und spekulierte intelligent philosophisch und ästhetisch über Musikneugigkeiten und Stile, meist ohne die Musik selber gehört zu haben, nur aufgrund der Lektüre des *New Musical Express*, den er abonniert hatte. Denn die heissen Scheiben kamen nicht bis in seine abgelegene Ecke der Welt.

Das Begleitprogramm der Ausstellung fing schon an der Eröffnung an, wo in der Garage daneben LiLiPUT aufspielten sowie der Gitarrist Steffi Wittwer mit Ernst Thoma (elektronische Musik). Es gab weitere Darbietungen, auch unter dem Lindenbaum vor der nahegelegenen St. Peterkirche, etwa von Anton Bruhin, La Lupa oder Disler, der seine Gedichte vortrug. Am 29. August 1980 fand im Volkshaus dann das siebenstündige *Monsterkonzert* statt als Grossaufmarsch der damals tonangebenden Bands, Ladyshave, TNT, Hertz, Mother's Ruin, LiLiPUT, Corrosive Crowd, Psychedelic Frisbees, Maloo Lala, Bucks. Zugleich versprach die Liste ein kohärentes und doch weit gefasstes Nebeneinander von Stilen und Richtungen – und dies alles auf Einladung «der Stadt», die eine Defizitgarantie gesprochen hatte. Die Veranstaltung war so gut besucht, dass wir sie gar nicht beanspruchen mussten.

«SAUS UND BRAUS» UND DIE «BEWEGUNG»

Es war irgendwie pikant, denn das *Monsterkonzert* wie auch die Ausstellung fanden schliesslich im Bannkreis der aufwühlenden Ereignisse um die «Bewegung» statt, dem Opernhauskrawall, der am 30. Mai 1980 ausgebrochen war, und seinen wochenlang anhaltenden Folgen. Zum einen war ich damals etwas konsterniert, dass in der Presse und auch sonst gesagt wurde, es seien im Strauhof «die Stadtguerilleros am Werk»²⁶ und es sei «die Ausstellung der Stadtindianer», obwohl diese schon vor den Krawallen geplant worden war. Zum andern ist nicht abzustreiten, dass es Verbindungen gab, allein in der Forderung, endlich die lebendige junge Kultur der Stadt wahrzunehmen und ihr Platz und Unterstützung einzuräumen. Mit *Saus und Braus* hätte die städtische Behörde ironischerweise gerade beweisen können, dass sie schon *ante festum* durchaus in der Sache offen war, ganz ohne dass zuerst Pflastersteine hätten geworfen werden müssen. In diesem Sinne blieb aber die Instrumentalisierung unserer Veranstaltung glücklicherweise aus. Vielleicht sollte man sagen, sie verpassten es schlicht, weil man in der Politik nicht gewohnt ist, kulturell komplex zu argumentieren.

Zu diesem Zeitpunkt liess sich nämlich auch beobachten, wie schnell sich Verhärtungen einstellten, wie reflexartig auf einfache Slogans und Klischees gesetzt wurde, nachdem die erste dadaistisch inspirierte Welle verebbt war. Während ein Teil der Kunstkritik uns durchaus wohlwollend in die Bewegter-Ecke stellen wollte, liess sich die gediegenere Kunstkritik

²⁶ Peter Killer im *Tages-Anzeiger*, 21. Juli 1980, vgl. S. 324.

eher über das «Pubertäre» und die «Qualitätsunterschiede» in der Ausstellung aus oder ignorierte uns ganz, nahm uns nicht ernst.

Doch das breite und nachhallende Echo zeigte auch, dass in solchen Epochen des Umbruchs, wenn es im Zeitgeist brodelte, viele erst verzögert, andere sofort den Ball aufnehmen, um weiterführende Überlegungen zu den ins Spiel gebrachten Haltungen und künstlerischen Anliegen anzustrengen. Schon ein Jahr später organisierte Patrick Frey mit *Bilder* im Kunstmuseum Winterthur nicht die «museale», sondern eher die erwachsen gewordene Version für ein ebenso «mündiges» Publikum von *Saus und Braus*. Und im gleichen Jahr präsentierte Martin Kunz im Kunstmuseum Luzern *Schweizer Kunst '70-'80. Regionalismus, Internationalismus*.

SCHWANENGESANG

Es ist schwierig, im Rückblick das Persönliche und das Allgemeine voneinander zu trennen, um zu analysieren, was die Wende an der Schwelle der anbrechenden Postmoderne um 1980 alles beinhaltete. Schon wenn ich mir vor Augen führe, was während der Vorbereitung zu *Saus und Braus* so geschah, zeichnet sich ab, welche komplett unterschiedliche Universen sich plötzlich gleichzeitig auftaten.

Am 24. Mai 1980 erscheint im *Tages-Anzeiger* ein langes Gespräch, das ich mit Andy Warhol und seiner Entourage im Zürcher Hotel Dolder geführt hatte, wo Warhol residierte, um Porträtaufträge entgegenzunehmen.²⁷ «Alles ist viel zu ernst!», sagt Andy und beklagt, dass die Intellektuellen ihn fallen gelassen hätten, weil er diese Porträts der High Society macht, die helfen, seine Zeitschrift *Interview* zu finanzieren. Und als hätte er schon die *Wurstserie* oder *Plötzlich diese Übersicht* von Fischli / Weiss gesehen, meint er über die intellektuelle Kritik: «Die haben einfach keinen Humor. Wenn etwas lustig ist, denken sie, es sei nicht ernst zu nehmen.» Auf meine Frage bezüglich seiner Filme, die ich ein Jahrzehnt vorher in der Platte 27 in mich aufgesogen hatte, sagt er: «Es ist so schwierig, heute etwas Experimentelles zu machen. Es gibt jetzt so viele grosse, teure Filmproduktionen, die wirklich gut sind, besser als Underground, nein, das ist ein dummes Wort; als experimentelle Filme. Alles ist auch so schnell geworden, man nimmt alles schnell auf, jedes Thema.»

Ende Mai 1980 besuchten wir die Biennale in Venedig. Hier zog nicht nur die italienische Transavanguardia sehr viel Aufmerksamkeit auf sich, da trat auch Laurie Anderson in einer Kirche auf mit *United States of America* und sang unter anderem «Oh Superman». Ein umwerfendes Erlebnis, es war so neu, so eindrücklich, wie sie verstand, das Technoide schlangenbeschwörerisch mit dem fragil Persönlichen zu vermengen in dieser betörend eigenen Tonlage zwischen simulierter Nähe und struktureller Kälte.

Bei der Rückkehr aus Venedig hatten wir erstaunt festgestellt, dass überall Scheiben eingeschlagen waren und junge Demonstranten sich

27 Wieder abgedruckt in Bice Curiger, *Kunst expansio zwischen Gegenkultur und Museum*, Lindinger + Schmid, Statement Reihe 33, Regensburg 2002, S. 128–137.

Scharmützel mit der Polizei lieferten. Der Aufstand der neuen «Bewegung» war in unserer Abwesenheit geschehen.

Ein paar Jahre später schrieb ich über diesen Moment: «Doch nach dem Erkennen des Verbindenden erschien es bald als ebenso notwendig, der Unterschiede gewahr zu werden. Für die Kunst bedeutete es das Erkennen ihres vitalen Potentials – z. B. komplexe Sachverhalte als Metapher darzustellen – und die Notwendigkeit, dieses nicht leichtfertig aufzugeben, [...] während in der Alternativkultur Werte wie Selbsterkenntnis im Formulieren von Gruppenidentität eher im Vordergrund standen.»²⁸

Laurie Anderson trat gleich anschliessend in den ersten Junitagen im Kunsthaus Zürich auf – allerdings vor ganz wenig Leuten, weil noch niemand sie kannte.²⁹ Die Europäer und die New Yorker: Wir fühlten die gegenseitige Faszination als neue Generation, die endlich wieder im Austausch zu sein schien, nach einer langen Pause, als Amerika tonangebend und ganz auf sich bezogen war. Endlich interessierte man sich jenseits des Atlantiks auch wieder für uns, was mit ein Grund sein sollte, warum wir dann bald einmal *Parkett* als zweisprachig transatlantische Brücke gründen wollten.

Rund zwei Wochen nach der Eröffnung von *Saus und Braus* fuhr ich nach Paris, um mich Meret Oppenheim vorzustellen, nachdem ich den Auftrag erhalten hatte, eine Monografie über sie zu schreiben, die dann 1982 erscheinen sollte.

War die Professionalisierung unumgänglich? Dazu muss ich mich noch einmal selber zitieren, wie ich 1977 über das Ende der *Frauenrakete* räsioniere: «Durch dieses Medium haben die Leute viel unmittelbarer gespürt, um welche (neuen) Qualitäten es uns ging. Doch wir konnten das nicht durchhalten; die Frische, die Frechheit, die Aufbruchsstimmung, die Mischung aus Unbekümmertsein und Leidenschaft, das war nur am Anfang «einfach da» – und bald verfielen einige Frauen doch dem Wahn, dem professionellen Theater nachzueifern, andere verstiegen sich darin, einfach immer alles gut zu finden, den dritten war vor allem plötzlich die moralische Belehrung das wichtigste ... Für mich besteht die Enttäuschung darin, dass Frauen nicht bereit waren, nachdem uns intuitiv etwas Neues und Gutes gelungen war, künstlerische Kriterien gemeinsam zu reflektieren.»³⁰

Und bald sollte Zürich unter dem Schlagwort «Needlepark» die internationale Aufmerksamkeit lang anhaltend auf sich ziehen. Noch heute lassen sich nur schwer die Gründe für diese schreckliche soziale Krise aufzählen. Waren es die Folgen einer zu schnell vollzogenen Urbanisierung eines einstmals ruralen Landes? Oder war es allein der Zynismus und die kulturelle Überforderung der Politik? Auch raubte uns der HIV-Virus manche unserer liebsten und talentiertesten Freund*innen – war es schlicht das Ende der sorglosen Exuberanz?

28 Bice Curiger, «Saus und Braus», in: *DU*, Nr. 8, 1988, S. 24–29, hier S. 28.

29 Jacqueline Burckhardt hat damals am Kunsthaus Zürich ein Performance-Programm kuratiert.

30 «Phantasie, Polaroid und die Freude am Banalen», Gespräch von Angela Thomas und Caroline Kesser mit Bice Curiger, in: *Kassandra. Feministische Zeitschrift für die visuellen Künste*, Nr. 0, 1977, S. 44–49, hier S. 49.

FAZIT

Was von heute aus interessiert an den hier präsentierten Ereignissen zwischen 1975 und 1980 ist das aktivistische Moment einer verschworenen Gemeinschaft, wenn sie getragen ist von einigenden Anliegen und Inhalten. Und wie sie hier gleichzeitig mit ganz bescheidenen Mitteln diesen Widerhall auslösen konnte in einem freudig reaktiven lokalen Echoraum, der damals entstand und auf den wir unsere Handlungen aufbauten.

Heute sind wir ganz ungewollt ausgeliefert und im Griff einer entfesselten Kommunikationstechnokratie. Und doch fühlen sich viele künstlerisch Tätige je nach geografischer Lage, besonders aber in der Schweiz, erst recht publizistisch nicht begleitet, ja, wie in eine schalltote Kammer versetzt, ins Vakuum einer fehlenden lokalen Auseinandersetzung. Eine erstickende Vorstellung, wenn man bedenkt, wie Internet doch (noch) kein Ersatz ist für die nun geschrumpften Feuilletons in den alten Printmedien. Während online sich alles schnell irgendwie und immer ins Endlose und Ortlose verästelt, alles abhebt und wieder versickert in der unendlichen ungefilterten, nicht akzentuierten Flut, leben wir in einer Welt der Rankings – doch wer macht die Wertung? Zwischen breitem Mainstream, den gezählten «Likes» und den Auktionshitparaden, ist die Antwort wirklich so platt wie: «der Markt»?

Im Wunsch, auszubrechen – einst und heute, nicht nur aus der bestehenden gesellschaftlichen Enge und dem Konformismus –, fasziniert das damalige Freisein von der ubiquitären Hyperprofessionalisierung, der heutigen Standardwährung unserer Kultur, in Ausbildung, Produktion und Vermittlung. Es beeindruckt auch das damalige Vertrauen in die Kunst, um gleichzeitig ihre Erneuerung und Ausweitung einzufordern; der Glaube, dass Kunst der Ort und der Ausgangspunkt einer Kraft sein könnte, um gegen Dogmatisierungen aller Art aufzubegehren und anzukämpfen, wenigstens für einen kurzen Moment. Ja, Kunst ist Skepsis gegen Doktrin und Regelwerke – akademische wie kommerzielle.

Ist die Kunst heute zu stark im Würgegriff von Kommerz und Professionalisierung? Wir alle sind Teil einer einzigen grossen Industrie. Auch wenn wir nichts tun, sind wir angeschlossen. Wir hinterlassen ungefragt Spuren, verwertbare Einschaltquoten in allem. Der Lebendigkeit zuliebe wünscht man sich doch zuweilen einen Mainstream-Ausbruch, welcher die Einfalt von Einschaltquoten und deren Unkultur auf den Kopf stellen würde – auf den fröhlich menschenliebenden, denkenden Kopf! Als eine neue «Music for Millions», die in der Intimität der verschworenen Gruppe auszusenden und zu geniessen wäre.

Bice Curiger war, neben den im Text erwähnten Tätigkeiten, von 1992 bis 2012 Kuratorin am Kunsthaus Zürich. Sie leitete 2011 die 54. Biennale von Venedig und ist heute künstlerische Direktorin der Fondation Vincent van Gogh Arles.