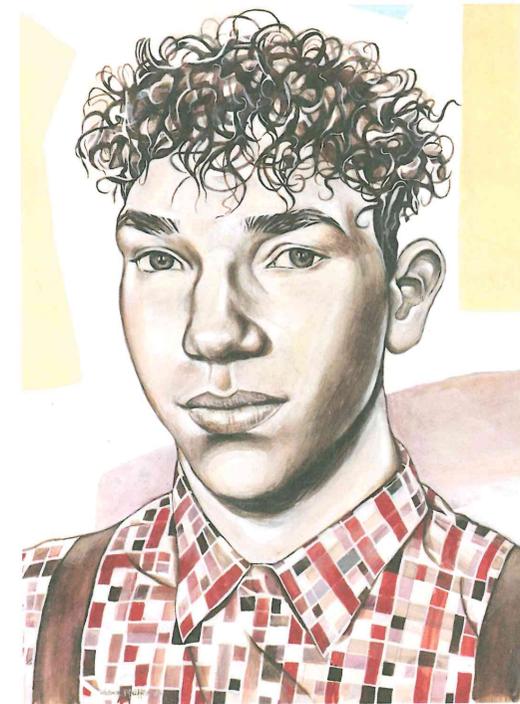


Pietro Mattioli, aus der Serie 66 *Porträts Club Hey, Zürich (1977/78)*, 1977–1978, Barytprints s/w, je 50,3×34 cm, Inv.Nrn.10984, 10988, 10926, 10928, 10956, 10931 → S.165



Manon, *La Dame au Crâne Rasé*, 1977–1979, Silbergelatine-Print auf Aluminium, 50×60 cm, Inv. Nr.19086 → S.165



Walter Pfeiffner, *Cyрил*, 1984, Gouache auf Papier, 75×55 cm, Inv. Nr. 7400 → S.165f.

sonnenbeschienener Fassade. Der Blick ist stadtauswärts nach Westen gerichtet. In der Ferne sind die Schienen der Eisenbahn zu sehen. Auf der Strasse parken mehrere Autos. Zwanzig Jahre später malte Bruhin das Gebäude abermals unter dem Titel *Zollstrasse West nach dem Regen*. Abb. → S. 149 Ein Holzzaun war errichtet worden. Im Garten steht ein blühender Baum. Ein mehrstöckiges Gebäude versperrt neu den Blick auf die Gleise. Beim dritten Gemälde, *Zollstrasse grau Vögel*, Abb. → S. 149 hat Anton Bruhin die Blickrichtung gegen die Stadt gewechselt. In der Flucht der Strasse und im Hintergrund des alten Gebäudes malte er in der Ferne den Hauptbahnhof, wo sich das imposante Dach der Bahnhofshalle über den Gleisen wölbt. Die Gebäude – im einen war einst die Notschlafstelle untergebracht – stehen heute nicht mehr. Sie mussten den Schienensträngen der neuen Durchmesserlinie weichen. Bruhins detailreiche Darstellungen sind Zeitdokumente. Der Vergleich der drei Bilder dokumentiert die baulichen Veränderungen der Stadt. Die Baumeisterhäuser, die für manche Zürcher Strasse charakteristisch waren, sind weitgehend aus dem Stadtbild verschwunden. Bruhin malte bewusst keine architektonischen Highlights. Mit seinen Bildern rebelliert der Maler gegen das Zürcher Image des Schönen und Sauberen. Weder das Altherwürdige noch die Kräne, die überall in den Himmel schossen, um das Alte durch Neubauten zu ersetzen, hält er in seinen Bildern fest.

Hunger nach intellektueller Herausforderung

Die Künstlerinnen und Künstler waren schon lange unzufrieden mit der Ausbildung an der Zürcher Kunstgewerbeschule, da diese keine Lehrgänge für freie Kunst anbot. Im Unterricht wurden Fachrichtungen der angewandten Kunst gelehrt. Eine Reform war dringend nötig. Als die Forderungen nach einer Ausbildung in freier Kunst nicht mehr zu umgehen waren, wurde die Klasse «Form und Farbe» gegründet und im Wintersemester 1965 erstmals durchgeführt. In kurzer Zeit entwickelte sich die Klasse, in der gestalterische und pädagogische Experimente durchgeführt wurden, zu einer beliebten Alternative zu den herkömmlichen Unterrichtsformen. Zu den Dozenten zählte Bendicht Fivian, der sich in seinen Lektionen an den Gegenständen der Massenkultur

und an der Pop Art orientierte. Doris Stauffer (1934–2017) initiierte einen Kurs «Teamwork». Sie führte Happenings durch und engagierte sich für die Frauenbefreiungsbewegung (FBB). Serge Stauffer (1929–1989) entwickelte ein Konzept, in dem er Kunst als Forschung definierte.¹³ Die politische Haltung der Studierenden und Dozierenden sowie die Unterrichtsmethoden – «[...] praktische und theoretische Arbeit im gruppenspezifischen Prozess, Diskussion über gesellschaftliche Zusammenhänge, Mitspracherecht der Schüler und Klassenrat»¹⁴ – führten allerdings bald zu massiven Auseinandersetzungen mit dem restlichen Lehrerkollegium. Der Kurs «Form und Farbe» wurde 1970 ersatzlos aus dem Lehrplan der restriktiven Kunstgewerbeschule gestrichen.¹⁵

Die Idee einer Ausbildung für freischaffende Künstlerinnen und Künstler starb jedoch nicht, denn Serge und Doris Stauffer gründeten 1971 zusammen mit Hansjörg Mattmüller (1923–2006) die F+F Schule für experimentelle Gestaltung, wo sie ihre freie Gestaltungspädagogik weiterentwickeln und erproben wollten. Serge Stauffer baute sein Konzept der Kunst als Forschung zu einer eigenständigen Theorie aus. Doris Stauffers von systemkritischer, sozialer, psychologischer und ideologiekritischer Ausrichtung geprägter Unterricht wirkte äusserst anregend und formte eine ganze Künstlergeneration, die «für das Eigentümliche von Lebensentwürfen offen war und Kunst nach ihrer Experimentierfähigkeit und sozialen oder politischen Kraft beurteilten».¹⁶ Auf Liliane Csuka (*1935), Rudolf de Crignis (1948–2006), Max Frei (*1958), Karl Gerstner (1930–2017), Manuel Halpern (*?), Walter Pfeiffer (*1946), Urs Plangg (*1933), Markus Raetz (*1941), Dieter Roth (1930–1998), Klaudia Schifferle (*1955), Peter Schweri (1939–2016), Roman Signer (*1938), Peter Storrer (1928–2016) und André Thomkins (1930–1985) wirkte der Unterricht der F+F beschleunigend. Die unkonventionelle Unterrichtspraxis hatte auch Einfluss auf Künstler wie David Weiss des Künstlerduos Fischli/Weiss und Anton Bruhin, von denen bereits oben die Rede war und die sich in der Folge der Prozess- und Konzeptkunst zuwandten und eine ironisch-witzige Haltung

13 Vgl. Stauffer 2013, S. 179–231.

14 Grossmann 1978, S. 79–194, hier S. 169.

15 Grossmann 1978, S. 143–169, hier S. 169.

16 Hiltbrunner 2013, S. 7–9.

einnahmen. Zusammen mit den anderen Absolventinnen und Absolventen schickten sie sich an, die Kunstszene in den 1980er Jahren neu aufzumischen. Der Zwist zwischen Figuration und Abstraktion interessierte sie nicht mehr, sondern vielmehr die Sprache der Pop Art, der Performance und des Happenings, die sie mit konzeptuellen Ideen unterfütterten. In ihren Werken gewannen Inhalte wie die Auseinandersetzung mit Sprache und Musik, mit den Phänomenen der Massenkultur, mit den gesellschaftlichen Rollen und Biografien an Bedeutung. Das experimentelle Arbeiten mit neuen Medien wie Text, Fotografie, Film und Video brach die Hierarchien und die traditionellen Gattungsgrenzen auf.

Ein neues Lebensgefühl

Der Hunger nach Wissen und Experimenten mit neuen Medien war das eine. Die Lust auf ein neues Lebensgefühl das andere. Die Jugend wollte die entbehrungsreichen Jahre der Kriegszeit hinter sich lassen, Konzerte besuchen und sich in Clubs und Discos amüsieren. Sie kaufte die Musikträger ihrer Idole, kleidete sich wie diese und rauchte Marlboro. Es war eine Jugend mit Kaufkraft und mit mehr Freizeit, als sie frühere Generationen hatten. Eine urbane Sub- und Popkultur breitete sich aus.

Ein subtiles Porträt dieser Szene hat Pietro Mattioli (*1957) mit der Fotokamera festgehalten. Abb. → S. 150 Knapp 20 Jahre alt, besuchte er den Club Hey, eine der damals angesagtesten Diskotheken, in der Nähe des Bellevues, wo sich die Zürcher Jugend regelmässig traf. Er hielt in individuellen Bildnissen die Besucherinnen und Besucher in unpräzisen Schwarz-Weiss-Abbildungen fest. Darunter waren auch bekannte Künstlerinnen und Künstler wie etwa

David Weiss, Peter Fischli, Walter Pfeiffer, Olivia Etter oder Klaudia Schifferle.¹⁷ Sie warfen sich, ihre Vorbilder vor Augen, in Pose. Cool wollten sie wirken. Doch oft überwogen Unsicherheit und Schüchternheit. Mattiolis Porträts sind eine Übung in Selbstdarstellung und eine Recherche zum Thema Identität. Nicht jeder war so gewieft wie die Künstlerin Manon (*1940) oder Urs Lüthi (*1947), die anfangs der 1970er Jahre durch ihre kühnen Selbstinszenierungen auffielen.

Manon war eine begnadete Selbstdarstellerin. Als Absolventin der F+F Schule für experimentelle Gestaltung wusste sie das Medium der Fotografie für sich zu nutzen. Sie wurde mit Arbeiten wie *La Dame au Crâne Rasé* Abb. → S. 151 der 1970er Jahre berühmt, in denen sie sich mit der Ambivalenz der Geschlechtsüberschreitung ins Andersgeschlechtliche, ins Androgynie beschäftigte. Im genannten Werk fotografierte sie sich mit kahl rasiertem Kopf vor der Silhouette von Paris. Ihre Selbstinszenierungen riefen selbst bei den skandalresistenten Pariserinnen und Pariser heftigen Protest hervor. Das Thema der Lebensentwürfe begleitete Manon während ihrer ganzen Künstlerkarriere. Im Zyklus *Einst war sie Mrs. Rimini* schlüpfte sie in verschiedene Masken und Verkleidungen, um die Möglichkeiten auszuloten, was alles aus der ehemaligen Schönheitskönigin hätte werden können. Immer vor demselben neutralen Hintergrund inszenierte sie sich als Reporterin, Hausfrau, Nonne, Sportlerin, als Ärztin oder Prostituierte, um nur einige Beispiele zu nennen.

Mit der Frage des Androgynen setzte sich auch Walter Pfeiffer in der grossformatigen, fotorealistischen Zeichnung *Cyrill* Abb. → S. 151 auseinander. Sie hält den jungen Protagonisten mit kariertem Hemd und mit modischer Kurzhaarfrisur im Spannungsfeld von Männlichkeit und Weiblichkeit fest. Es ist das Persönliche, Individuelle, das Intime und das Ambivalente, das Pfeiffer faszinierte und ihn bewog, den jungen Mann – nicht mehr Kind und noch nicht erwachsen – in seiner schüchternen Schönheit zu zeichnen.¹⁸ Ab den 1970er Jahren war Pfeiffer unterwegs, um das neue, noch fragile Lebensgefühl, das, ausgelöst durch die Geschlechterrevolution der Frauen- und Schwulbewegung, am Entstehen war, mit dem Zeichenstift und mit der Kamera einzufangen.¹⁹ Pfeiffer war als Schüler der F+F Schule in Kontakt mit der Pop Art sowie mit der Fotoästhetik von Andy Warhol (1928–1987) gekommen. Dessen randabfallende Schwarz-Weiss-

17 25 Jahre ruhten die Negative nach den Aufnahmen im Archiv. Im Jahr 2003 wurden sie das erste Mal vergrössert und als Werk öffentlich in der Zürcher Galerie Art Magazin von Rolf Müller der Öffentlichkeit präsentiert (Pietro Mattioli im Gespräch mit der Autorin, Juli 2016).

18 Vgl. Stahel 2008, S. 33–37, hier S. 35.

19 Vgl. Stahel 1990, S. 148–240, hier S. 171: Als Jean-Christophe Ammann, Leiter des Kunstmuseums Luzern, 1974 die Ausstellung *Transformer – Aspekte der Travestie* zeigte, holte er das Thema der Geschlechterrevolution explizit ins Museum. Walter Pfeiffer präsentierte in dieser Show erstmals Fotografien.

Bilder mit der Darstellung seiner Entourage in der Factory, in Konzerten oder an Vernissagen regten Pfeiffer an, Menschen nicht als passive, sondern als ihre Rolle aktiv mitgestaltende Wesen zu zeigen. In der Folge suchte er dieses Milieu wiederholt auf, um die Menschen in ihrer Freude an der Inszenierung, am Glamour, an der Selbstironie und an der Erotik mit der Kamera festzuhalten. Neben den Menschenbildern fotografierte Pfeiffer auch Stilleben mit Socken oder Pralinen, die ebenso bunt und schräg sind wie seine Porträts. Pfeiffer, so beobachtete Urs Stahel, eignet ein Hang zum Hedonismus. Er strebt in seinen Bildern stets nach Schönheit und Ausstrahlung.²⁰

Die Musik als Katalysator

Ab den 1950er Jahren spielte die Musikszene in Zürich eine immer wichtigere Rolle. Zürich hatte sich den Ruf eines Hotspots für Jazzmusik erworben, und als die Rolling Stones im Hallenstadion 1967 ein Konzert gaben, wurde danach das Mobiliar des Stadions zerstört. Karlheinz Weinberger (1921–2006) hielt dieses Ereignis in schönen, poetischen Bildern fest. Abb. → S. 152 Nicht nur fotografierte er die Reihe der Polizisten, die als Gesetzeshüter anwesend waren und in strenger Ordnung reglos hinter dem Publikum standen, bevor die Stimmung sich aufheizte und schliesslich explodierte. Nach dem Konzert fotografierte Weinberger auch das zerschlagene Mobiliar und ein junges Paar, das sich inmitten der Trümmer niedergelassen hatte und sich die Augen rieb, um zu begreifen, was eben geschehen war. Auch Jimi Hendrix brachte das Publikum im Hallenstadion in Wallung. Die beiden Monsterkonzerte werden gerne als Auslöser für die 1968er Jugendunruhen in Zürich gesehen. Auf der Suche nach einem neuen Selbst wirkte Musik in der Folge identitätsstiftend. Man erlebte sie als Quelle der Veränderung und als Grundlage für neue Erfahrungen.

Eine schillernde Figur in der Musikszene der 1980er Jahre war das Multitalent Klaudia Schifferle. Sie trat nicht nur als Autorin, Schauspielerin und Malerin auf, sondern war Mitbegründerin der schrillen Frauenband Kleenex (später LILIPUT), in der sie als Sängerin und am Bass aktiv war. Man bewunderte ihre frische, unbekümmerte und unverbrauchte Art, die sie im Stil der aufkommenden Punkbewegung

als Erste auf die Zürcher Bühnen brachte. Sie war sowohl als Musikerin wie auch als bildende Künstlerin äusserst erfolgreich. Als der Kanton Zürich 1983 ein grossformatiges Lackbild Abb. → S. 152 mit karikaturhaft ineinander verschlungenen Figuren erwarb, hatte sie bereits internationale Konzertauftritte, Beiträge für die Documenta in Kassel geschaffen und zahlreiche prestigeträchtige Preise entgegengenommen. Bei der von Bice Curiger (*1948) 1980 organisierten Ausstellung *Saus und Braus – Stadtkunst* in der Städtischen Galerie zum Strauhof war sie nicht nur mit von der Partie, von ihr stammte auch der Name für die Show.²¹ In den folgenden Jahren erwarb der Kanton mehrere Aquarelle und Gemälde der Künstlerin, auf denen wesenhafte Gestalten zu sehen sind. Abb. → S. 156 Diese scheinen sich in einer anderen Sphäre aufzuhalten. Mit ihren schwarzen Knopfaugen blicken sie durch einen in kräftigen Farben gemalten Schleier in die reale Wirklichkeit.

Die Stadt veränderte sich in den folgenden Jahren rasant und mit ihr auch die Menschen. Den naiven Habitus der Protestbewegung, wie er noch in den 1970er vorherrschte, hatten Kunstschaffende wie Publikum inzwischen abgelegt. Als 1985 im Kanton Zürich ein neues Gastgewerbe gesetzt gutgeheissen und die Wirteprüfung abgeschafft wurde, setzte dies ein Zeichen und belebte die Szene.²² In den 1990er Jahren mutierte sie zu dem, was Willy Wottreng (*1948) als eine Bewegung der Kleinunternehmer, Partyveranstalter, Musikladen-Gründer, Organisatoren von Kellerbars beschreibt. Für ihn sind es die Vorboten der Partystadt, der Clubs und der Freinacht der 24-Stunden-Ausgehstadt, die Zürich seit der Jahrhundertwende prägen. Der Börsenboom und die New Economy haben die Anstrengungen um soziale und gesellschaftliche Veränderungen zugunsten von Konsumlust und einem hedonistischen Lebensgefühl endgültig verdrängt.

Die Zürcher Szene bewegte sich in Richtung Zürich-West. 1999 traf man sich im Josef, einem Zürcher Szenerestaurant, wo Kunst und Kommerz nicht mehr miteinander auf Kriegsfuss stehen. Ein illegaler Groove wird mit gutem Essen kombiniert, was verschiedene Gruppen wie Kunststudenten und Besserverdienende an

20 Vgl. Stahel 1990, S. 148–240, hier S. 172.

21 Vgl. Curiger 1980, S. 6–11.

22 Vgl. Wottreng 2015, S. 222.

denselben Tisch bringt. Alain C. Kupper (*1962), auch bekannt als Rockmaster K., ist nicht nur eine wichtige Gestalt in Zürichs Ausgeklultur, ihm gelingt es durch seine Ideen und unverwechselbare Handschrift Feuer und Wasser zusammenzubringen. Das Multitalent Alain C. Kupper arbeitete als Grafiker, gründete 1999 die Band Tessin mit Lori Hersberger (*1962), Tobias Madörin (*1965) und Andreas Dobler (*1963) und trat als Musiker und DJ auf. Als Fotograf realisierte er 2004 das *Selbstporträt Approx.me [Ungefährlich]*. Abb. → S. 153 Es zeigt den Künstler mit langen Haaren und Bart, mit Gesichtsbemalung und Piercings. Es zeigt ihn, wie er sich gerne selbst sieht: als Punk, als Kämpfer gegen die Gentrifizierung und Meister der Inszenierung, als einer, der mehr als nur Spass haben will. 2008 wurde Alain C. Kupper der Grand Prix Design der Schweizerischen Eidgenossenschaft verliehen. Er wurde für seinen Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten und für seine Verdienste als Brückenbauer zwischen Sub- und Hochkultur, als einer, dem es gelingt, Grenzen zu verwischen, geehrt.²³

Die Porträts der Zürcher Jugendlichen führen uns die Anpassungsleistungen der Menschen am Vorabend der globalisierten Gesellschaft vor Augen. Diese fulminante Entwicklung ging nicht problemlos vor sich. Es gab Gewinner und Verlierer. Ein prekäres Kapitel der Zürcher Stadtgeschichte hat Françoise Caraco (*1972) in ihrer Serie *Blaue Lichter* Abb. → S. 153 festgehalten, die auf die Drogenszene und deren Auflösung anspielt.²⁴ «Heimatlos» geworden, suchten sich die Drogenabhängigen und Dealer nach der Schliessung von Platzspitz und Letten Anfang der 1990er Jahre neue Zufluchtsorte. Mit der Montage von blauem Licht antworteten Behörden und Hausbesitzer auf die Szene. Das blaue Neonlicht sollte die Junkies von ihren Anwesen fernhalten. Françoise Caraco fotografierte Zürcher Wohnquartiere, wo

23 Vgl. Casanova 2008.

24 Vgl. Batthyany 2015.

25 Zu diesen zählen Galerien wie Max Bolag, René und Maurice Ziegler, Galerie Verna (seit 1969) und die Galerie Commercio. 1971 öffneten die Galerie Marlborough Fine Art und 1972 die Galerie Emmerich Baumann AG ihre Tore in Zürich. Pablo Stähli zog von Luzern nach Zürich und bezog eigene Räume. Es folgten weitere Galerien wie unter anderen jene von Bob Gysin, Mark Müller, Brigitta Rosenberg, Marlène Frei, Jamileh Weber, Bob van Orsouw, Eva Presenhuber oder Hauser & Wirth.

26 Vgl. Blase 1993, S. 103–108.

in Garageinfahrten, Hinterhöfen und Hauseingängen blaue Lichter installiert wurden. Das Licht bewirkt in den Fotobildern eine Atmosphäre des Irrealen. Es hebt Wandabschnitte hervor, zeichnet scharfe Linien in den Raum und verwandelt ganze Eingangssituationen in unwirkliche Räume. Die triviale Alltagsarchitektur zeigt sich als theatrale Kulisse. Françoise Caraco gelang mit ihrer Fotoserie jedoch mehr als ein künstlerisches Dokument im Sinne einer postmodernen Wahrnehmung von Zürcher Wohnquartieren. Ihr gelang ein eindrücklicher Kommentar zur Zürcher Sozialgeschichte.

Postmoderne und Kunstmarkt

Der in den 1980er Jahren neu einsetzende Wirtschaftsaufschwung belebte nicht nur die Musik-, Party- und Clubszene, sondern auch den Kunstmarkt, der weltweit an Einfluss gewann. Zürich entwickelte sich zu einer Kunst- und Kreativstadt mit einer höchst lebendigen, internationalen Galerieszene. Engagierte Berufsleute hielten Ausschau nach neuen ästhetischen Ausdrucksformen.²⁵ Anfang der 1980er Jahre setzte zudem eine Rückkehr zur Malerei und ein Trend zum Grossformat ein. Die Malerei war wieder aktuell und Gemälde wurden zum begehrten Investitionsobjekt.²⁶ Lange hatte man über das Ende der Malerei spekuliert und dem skulpturalen Schaffen, der Installation und den neuen Medien den Vorrang gegeben. Mit der Preisgabe fortschrittsorientierter Ideologien und verbindlich auftretender Wertesysteme – eine Folge der aufkommenden Postmoderne – traten neue ästhetische Wahrnehmungsformen in den Blickpunkt. Nichts schien mehr in Stein gemeisselt oder für die Ewigkeit zementiert. Veränderung, Prozess, Performance waren angesagt. Hochkultur und Massenphänomene vermischten sich. An die Stelle der ewig gültig geglaubten Dogmen traten konzeptuelle Vielfalt und Stilpluralismus. Man sah die Welt mit neuen Augen. Diese Stimmung gab der Malerei neuen Auftrieb. Die Motive wurden auf überraschende Weise inszeniert und wirkten frisch.

Auch in der Kunstsammlung des Kantons Zürich tauchten nun grossformatige Werke auf. Eines der ersten erworbenen Grossformate stammte von Urs Lüthi. Er hatte nach seiner Ausbildung an der F+F Schule für experimentelle