

## Am hellichten Tag

Stefan Banz im Gespräch mit Bice Curiger und Jacqueline Burckhardt, den Redaktorinnen von Parkett, anlässlich der 50. Ausgabe ihrer Zeitschrift.

Stefan Banz: Mich würde interessieren, wie Parkett entstanden ist.

Bice Curiger: Es war ein heisser Sommer ... 1983. Jacqueline und ich kannten uns vom Studium der Kunstgeschichte her. Sie war damals Restauratorin am Kunsthaus Zürich und organisierte tolle Performances, 1980 etwa mit Laurie Anderson oder der japanischen Gruppe Sanka Yuku.

SB: Das war deine eigene Initiative ...

Jacqueline Burckhardt: Ja, ich musste im Museum zwar gegen den Finanzdirektor kämpfen, aber Felix Baumann hat mich unterstützt. So konnte ich das Performance-Programm neben meiner Arbeit als Restauratorin reindrücken.

BC: Anfangs der 80er Jahre war ein ungewöhnlicher Aufbruch in der Kunst. Persönlich waren wir beide etwas frustriert über die laue Anteilnahme in Zürich.

JB: Es gab damals noch keine Kunsthalle und auch viel weniger Galerien.

BC: Ich schrieb damals Kunstkritiken beim Tagesanzeiger, und für die Berichterstattung waren dort Basel oder Luzern bereits Ausland. Danach machte ich das Buch über Meret Oppenheim. Im Tagesanzeiger sah ich jedenfalls keine Zukunft für mich. Es war Aufbruchstimmung und eine neue heftige Jugendkultur begann eine wichtige Rolle zu spielen. 1980 habe ich diesen kulturellen Wandel in der Ausstellung Saus und Braus zu visualisieren versucht.

JB: Es gab in jener Zeit für uns sehr wichtige Motoren wie z. B. Martin Disler ...

BC: ... oder Sigmar Polke oder Meret Oppenheim, Künstlerinnen und Künstler, mit denen wir dann die ersten Parkett-Nummern machten. Wir sassen also im Sommer 1983 mit Walter Keller in der Fischerstube in Zürich und klagten ihm unser Leid, dass die Situation in Zürich für uns mühsam sei.

JB: Wir hatten einen Überschuss an Energie, den wir nicht richtig verwerten konnten ...

BC: ... und Walter sagte: «Macht doch eine Zeitschrift. Ich helfe euch». Er gab damals die Zeitschrift Der Alltag heraus. Die Idee schlug ein, und schon bald wussten wir, die Zeitschrift muss zweisprachig sein, sie soll eine Brücke zwischen den beiden Kontinenten bilden. Wir fanden, es brauche nicht nur Transportfirmen, die Werke von Anselm Kiefer von einem Kontinent zum anderen schiffen, sondern auch eine Zeitschrift, die den entsprechenden geistigen Hintergrund zugänglich macht. Wir diskutierten, was für eine Zeitschrift es sein und wie sie aussehen sollte; keine schnelle Informationszeitschrift über Aktualitäten. Wir wollten etwas, wo der Text eine gewisse Würde kriegt, etwas, das mit Langsamkeit und aus der Nähe zum Künstler entsteht. Die erste Nummer erschien im April 1984.

SB: Wenn man so etwas ins Auge fasst, ist man auch sehr schnell beim Finanziellen. Man macht etwas Vertieftes, etwas, das auch vom Outfit her eine bestimmte Betreuung braucht. Das kostet sofort Geld. Wie habt ihr dieses Problem gelöst?

BC: Wir wussten zum Glück nicht, wieviel Geld man dazu braucht, sonst hätten wir das Unternehmen nie gewagt. Am Anfang hat jeder von uns gleichviel investiert. Wir waren zuerst vier, dann fünf...

SB: Walter Keller, Jacqueline und du ...

BC: Peter Blum, über dessen Editionen ich eben ein Buch, mit dem Titel Looks et Tenebrae schrieb, wollte auch mitmachen und sagte: «Ich bringe euch die Inserenten.» Das fanden wir natürlich gut. Er hatte zehn Jahre Kunsthandel-Erfahrung. Dann fragten wir als fünften Dieter von Graffenried, ob er interessiert wäre, uns als Ökonom und Jurist bei der AG-Gründung zu helfen.

JB: Er ist heute der entscheidende Mann bei Parkett in Sachen Verlag und Geschäft. Wir sind jetzt nur noch drei aktive Herausgeber: Bice, Dieter und ich.

SB: Nach dem Brückenschlag – Deutsch/Englisch, Europäische Künstler/Amerikanische Künstler – hattet ihr dann eine zweite entscheidende Idee, dass man jede Ausgabe über Künstler-Collaborations finanziert, wo gleichzeitig eine Edition, etwas «Originales», entsteht.

BC: In Sachen Editionen wollten wir die Künstler auffordern, anders an die traditionellen Medien heranzugehen; nämlich mit der Erfahrung der Konzeptkunst und mit dem Wunsch nach einer anderen Sinnlichkeit und Direktheit. Und wenn wir zurückschauen, was die Künstler in all diesen Jahren für Parkett gemacht haben, ist es das reinste Wunder. Brice Marden z.B. machte in seiner Edition den Satzspiegel von Parkett plötzlich zur Musik. Jeder Künstler ging und geht mit einem anderen Zugriff an die Arbeit, als wenn er einfach eine Edition für den Hinterraum von Castelli macht.

JB: Die Editionen entstehen aus der Auseinandersetzung mit der Zeitschrift, mit dessen Körper und mit dem, was da drin geschrieben wird, und die Künstler denken auch an den Ort, wo die Editionen dann letztlich hinkommen. Und das ist vor allem der private Ort unserer Abonnenten. Wir bezeichnen daher die Sammlung unserer Editionen als «Museum im Appartement». Das 3D-Photo von Pipilotti Rist, das man mit einem Saugnapf auf den Fernseh-Monitor drückt, gehört in eine Wohnung oder auf den Computer im Büro. Der Ohrring von Laurie Anderson ...

BC: ... die Handschuhe von Meret Oppenheim ...

JB: ... der Fingerring von Jenny Holzer, das sind Dinge, die direkt mit dem Körper des Besitzers zu tun haben.

BC: Die Künstler wissen, dass ihre Edition eine grosse Visibilität hat, weil wir sie im Buch abbilden. Und Parkett erscheint inzwischen in einer Auflage von 10'000 Exemplaren, die Dieter von Graffenried heute in 60 Ländern vertreiben lässt; angefangen haben wir mit 2000 Exemplaren.

SB: Wie ist der Name und das Logo entstanden? Und war es von Anfang an klar, wie das Heft, eigentlich ein Buch, grafisch auszusehen hat?

JB: Parkett steht für eine würdige Basis. Das Parkett ist ja ein spezieller Boden ...

BC: ... und Parkett nennt man im Theater die Sitze direkt vor der Bühne. Im Deutschen gibt es Ausdrücke wie «das öffentliche Parkett» oder «das diplomatische Parkett», «das politische Parkett» oder «das schlüpfrige Parkett»...

JB: ... «ein Tänzchen wagen auf dem Parkett».

BC: Das Wort kann man wie Kodak in allen Sprachen sagen. Und es ist nicht so ein blöder Titel wie Artforum oder Kunstforum. Zudem wollten wir den Namen auch grafisch speziell umsetzen.

SB: Wer hat ihn gestickt?

BC: Meine Mutter. Es war so: Zwei Grafiker machten Vorschläge für das Logo, aber die sahen wie alles aus, was man bereits kannte. Dann hat Enzo Cucchi gesagt: «Habt ihr nicht eine Nonnina, die das Logo für euch sticken könnte?» Zuerst dachte ich: «Der hat einen Vogel». Aber nach einer Woche fand ich es eine hervorragende Idee. Meine Mutter hat den Namen dann gestickt. Ich wollte einen Wimpel, etwas Bewegtes, nicht etwas Grafisches, sondern etwas, das wie ein Tuch aussieht. Dann schauten wir den Entwurf mit Trix Wetter an, die seit der ersten Nummer unsere Grafikerin ist. Am Schluss war das Logo kreiert, und das A, das R und das T ...

JB: ... sind leicht gekrönt und dadurch ausgezeichnet, so dass das Wort ART sich doch noch heimlich in den Namen Parkett eingeschlichen hat.

BC: Meine Mutter musste den Schriftzug mit grobem Garn sticken, damit er in der Abbildung nicht wie gestanzt aussieht.

JB: Stickern ist ein Handwerk, bei dem man buchstäblich in die Materie eindringt. Es wird nicht einfach etwas aufgesetzt. Dieser Vorgang hat mit unserer Art arbeiten zu wollen etwas zu tun.

SB: Es hat etwas sehr Weibliches, und trotzdem wird es eigentlich nicht zum Thema, das ist sicher eine Stärke dieses Logos. War es für euch von Anfang an klar, dass ihr die erste Nummer mit Enzo Cucchi machen wollt?

JB: Ja, und er war auch sofort bereit, eine Edition zu machen, einen Kupferdruck in einer Auflage von 80 Exemplaren, die ins Buch eingebunden wurden.

SB: Ihr habt eigentlich ganz selbstverständlich mit all jenen Personen angefangen, die eure Freunde waren. Die ersten Ausgaben werden auch sehr stark von Performance-Beiträgen geprägt ...

JB: Über Dana Reitz schrieb ich in der ersten Nummer einen Artikel, weil ich diese Tänzerin ganz besonders schätzte. Parkett entstand zweifellos aus unserer Sympathie und dem Respekt, den wir gegenüber den Künstlern empfanden. Enzo Cucchi war ein naher Freund, furchtbar kritisch und heftig. Für die erste Parkett-Nummer schrieb er auch eine Elegie, die als programmatisch für die neue Ankunft der Europäer in Amerika verstanden werden kann. Darin steht drohend: «New York ci sentirà».

BC: In der Nummer 2 erschien ein Gespräch mit amerikanischen Kunstkritikern, das ich in New York organisiert hatte, bevor die Nummer 1 erschienen war. In jener Zeit konnte ich wirklich einfach anrufen: «Hallo, ich bin Bice Curiger, bin aus Europa, wir wollen eine Zeitschrift gründen, würden sie in drei Tagen an einem Gespräch über New Yorker Kunstkritik teilnehmen?». Carter Ratcliff, Gary Indiana, Lisa Liebmann und Jane Weinstock, alle sagten sofort zu. Ich weiss nicht, wie das heute wäre, wenn jemand Unbekannter die wichtigen Kunstkritiker in New York anrufen würde: «He, wir wollen eine Zeitschrift gründen, kommen Sie!» Aber damals hatte das für sie anscheinend genügend Sexappeal: Es war wirklich Aufbruchstimmung.

JB: Die Nummer 2 machten wir mit Sigmar Polke. Sie ist bisher zu unserer legendärsten Nummer geworden.

BC: Er machte ein Capriccio, ein fünf Meter vierzig langes Leporello, und wollte auf dieses Spinnennetz-Zwischenpapier drucken, das wir aus alten Fotoalben kennen. Das Papier gibt es jedoch nur in einer bestimmten Grösse. So mussten Heimarbeiterinnen die Blätter zusammenkleben. Und nur auf einer alten Maschine bei Orell Füssli, auf welcher sie früher Banknoten herstellten, liess sich dieses Papier drucken.

JB: Du musst vielleicht erklären, wie es überhaupt zu dieser Sache gekommen ist.

BC: Polke hätte mit uns auch die Nummer 1 gemacht, aber natürlich hatte er wieder eine Phase, in der er nicht ans Telefon ging, und alle Termine ignorierte ... Ich fuhr also nach Köln und wusste, ich reise erst wieder ab, wenn er etwas gemacht hat. Jeden Tag, gegen Mittag zum Frühstück, ging ich zu ihm ins Atelier. Stundenlang diskutierten wir, und Sigmar hatte keine Idee. Am dritten Tag war noch immer nichts passiert. Irgendwann kam Hagen Lieberknecht, ein guter Freund Polkes, und sagte: «Mach doch ein Leporello!». «Ein Leporello, gute Idee», fand Polke, «da brauche ich aber eine Dunkelkammer». «Komm zu mir», sagte Lieberknecht. Polke hatte damals sowieso eine Schachtel voller Negative bei ihm deponiert. Die sah ich, fischte eine lose, zerfressene Negativrolle heraus und sagte: «Du nimmst wohl hoffentlich nicht diesen Film!» Der Streifen sah grauenhaft aus, wie nach einem Atomschlag. Aber Polke wurde aufmerksam und sagte: «Doch, zeig mal her!», und dann war's passiert. Er hatte den Film in Entwicklerflüssigkeit gelegt, die schon hundert Jahre gebraucht ...

JB: ... und mit Himbeergeist, Kaffee, Pril, Abwaschseife und anderen verbotenen Zusätzen angereichert worden war.

BC: Die Aufnahmen hatte er aus einem Goya-Buch gemacht.

JB: Aus «Desastres de la guerra».

BC: Er nannte das Leporello dann «Desastres und andere bare Wunder».

SB: Nochmals zurück zur ersten Nummer. Habt ihr sie von Anfang an verkauft? Oder habt ihr sie vor allem verschickt?

JB: Die war schnell verkauft.

BC: Wir hatten im Kunst-Bulletin ein ganzseitiges Inserat mit einem abreissbaren Talon eingebunden. Es kamen ungewöhnlich viele Bestellungen zurück.

JB: Am Anfang halfen uns auch grosszügige Leute.

BC: Im Juni 1984 gingen wir mit der Cucchi- und der Polke-Nummer an die ART nach Basel. Ich kam gerade von Polke aus Köln zurück mit vierzehn von insgesamt sechzig Photo-Unikaten, die wir mit viel Liebe in unserem Stand aufhängten. Sie wurden sofort verkauft – für 750 Sfr. pro Stück.

JB: Dann trafen wir in der Ausstellung «Von hier aus» Dominique Bozo und Bernard Blistène vom Centre Pompidou. Sie hatten die beiden ersten Nummern gesehen und sagten spontan: «Wir machen im Centre Pompidou eine Ausstellung mit euch, im nächsten Jahr unten in der Galerie Contemporain.»

BC: Das war so kühn! Mit nur zwei Nummern ...

JB: ... und so hatten wir bereits einen neuen Auftrag und eine weitere Motivationsspritze.

SB: War es zu Beginn bereits Konzept, dass ihr eine Nummer mit einem Europäer macht und dann die nächste mit einem Amerikaner?

BC: Nicht unbedingt. Aber wichtig für die Auswahl der Künstler und der Autoren war uns der Brückenschlag .

JB: Der erste amerikanische Collaboration-Künstler war Eric Fischl in der Nummer 5.

BC: Dann kam Brice Marden ... Am Beispiel Centre Pompidou kann man sehen, dass Aufbruchstimmung herrschte. Man sagt heute immer wieder: «Ach, die Achtzigerjahre waren so oberflächlich und kommerziell; diese Supermaler und so». Dabei vergisst man, wie viele grundlegende Weichen damals gestellt wurden, die heute noch Bedeutung haben; dass man sich der Kunst von aussen, vom Leben her, nähert, und doch die ganzen Errungenschaften der Kunstgeschichte im Blickfeld behält. So kam eine neue Sinnlichkeit in die Kunst.

SB: Welches waren die Gründe auch andere künstlerische Disziplinen – Theater, Performance – in die Zeitschrift zu integrieren?

JB: ... wir sind zwar keine Kulturzeitschrift, sondern eine Kunstzeitschrift. Aber bildende Kunst erweitert sich in ein unglaublich breites Territorium. Von da aus wachsen die Tentakel in tausend andere Gebiete.

BC: Kunst ist ein scharfes, geistiges Instrument. Man kann in der höchsten Kunst Ansprüche stellen, mehr als z.B. im Film oder in der Literatur, wo sich Kritiker immer auf die breite kommerzielle Situation einlassen müssen. Wenn wir etwas über einen Kinofilm oder über Architektur bringen, dann geschieht dies explizit aus der Perspektive der Kunst.

SB: Gibt es für euch ganz bestimmte Kriterien, was künstlerische Qualität sein könnte?

BC: Diese Frage stellt man sich jeden Tag von neuem. Der Spass an der Sache ist, dass man es für den nächsten Tag nie wissen kann.

JB: Und weil man es nicht weiss, entsteht diese Offenheit, die aber keine beliebige ist, sondern sich aus der Erfahrung ergibt.

BC: Wir sind ja nicht wie Kritiker aus dem 19. Jahrhundert, die Noten verteilen, in die Salons gehen, dort auf ein Podest stehen und sagen: «Das ist gut gemalt, und das schlecht.» Wir verstehen uns als Partner der Künstler.

JB: Wir wollen auch keine Energien mit Schimpferei und Negativ-Kritik verschwenden. Psychohygienisch gesehen bekäme uns das schlecht. Auch ist uns der Platz in Parkett zu wertvoll, um ihn ausgerechnet mit etwas zu versauen, das wir ohnehin nicht gut finden. In der Tagespresse gibt es oft Kritiker, die sich dann am besten fühlen, wenn sie blasiert mit spitz formulierten Sätzen oder harscher Kritik jemanden oder etwas runtermachen können. Sie zählen auch darauf, dass Verrisse bei den Lesern grösseren Unterhaltungswert haben. Wir wurden in den Achtzigerjahren in Deutschland auch kritisiert. Man fand, Parkett sei zu schön, komme zu klassisch und elegant daher. Dabei sieht Parkett so aus, weil wir Künstlern und

Autoren gegenüber unseren Respekt zeigen wollen. Das macht man nicht mit schlechter Grafik und miesen Abbildungen auf Sudelpapier.

SB: Es gibt in einer eurer Nummern einen sehr kritischen Artikel von Rémy Zaugg über die Spuren-Skulpturen-Ausstellung von Harald Szeemann im Kunsthaus Zürich. Das interessante daran ist, dass dort das Verhältnis zwischen Künstler und Ausstellungsmacher thematisiert wird. Rémy Zaugg ist ja eigentlich ein Künstler-Kurator, seine Arbeit ist sehr reflexiv und hat stark mit der Inszenierung von Dingen zu tun. Und an diesem Punkt kritisiert er den Kurator-Künstler Harald Szeemann in bezug auf die basilikalische Sakralität seiner Inszenierung.

JB: Da interessierte uns aber die Art des Denkens eines Künstlers und nicht der Verriss der Ausstellung.

SB: Parkett könnte man vielleicht mit einem wichtigen Ausstellungsraum, mit einem bekannten Museum, vergleichen. Es ist ein Forum geworden, das vom Prestige her auch viel Macht besitzt, und wenn ihr einen Künstler im Parkett präsentiert, wird er nachher ganz anders diskutiert. Es hilft ihm in der allgemeinen Rezeption einen Schritt weiter. Es hilft ihm vielleicht auch, neue Ausstellungsprojekte zu realisieren oder es regt Autoren an, (noch) vertiefter über seine Kunst zu reflektieren. Wie geht ihr mit dieser Situation, mit diesem Faktum um?

JB: Vielleicht hat Roman Signer durch seine Parkett-Nummer in Amerika vermehrt Beachtung gefunden. Ich weiss es nicht, man kann das schwer nachprüfen.

SB: Aber beeinflusst es die Entscheidungen, mit wem ihr zusammenarbeitet?

BC: Man soll das nicht überschätzen. Wir haben mit Markus Raetz eine Nummer gemacht. Natürlich haben viele Amerikaner gesagt: «Wow, I didn't know this artist!» Wir haben mit Meret Oppenheim eine Nummer gemacht, als nur die Pelztasse bekannt war und viele Leute sagten: «Ah, I didn't know it was a woman!» Aber so viel änderte sich damals auch nicht. Es brauchte noch Ausstellungen, es brauchte ein Buch ...

JB: In Europa gibt es für die Ausstellungen den Katalogkult. In den USA viel weniger. Dort werden die interessanten neuen Künstler zuerst in Galerien gezeigt, meist ohne Katalog. Und so waren wir für viele, z.B. für Jeff Koons, die ersten, die eine vertiefte Reflexion über sie gebracht haben.

BC: Das ist noch heute so. Es gibt zwar Kataloge über Douglas Gordon, aber eben nur kleine, in bezug auf eine einzelne, spezifische Arbeit. Wenn man sich jedoch wirklich über Douglas Gordon informieren will, dann ist Parkett im Moment die einzige Publikation. Auch alle Bücher von Laurie Anderson sind im Augenblick vergriffen. Und über Robert Wilson, den grossen Theatermann, gibt es auch nichts umfassenderes ausser die Programmhefte und ein paar von deutschen Verlagen herausgegebene punktuelle Publikationen. In Parkett fand man 1988 eine ganze Breite an Texten über ihn.

Für uns ist die Wahl des Zeitpunkts für die Collaboration mit einem Künstler wichtig. Gewisse Künstler verfolgen wir seit sie ganz jung sind. Mike Kelley besuchten wir in L.A. lange bevor er bekannt wurde. Ganz früh habe ich Charles Rays rotierende Scheiben gesehen, seine komische Minimalart, mit dieser seltsamen Spannung, diesem Psychowahnsinn ... aber seine Kunst war für mich noch nicht fassbar. Man sieht immer wieder tolle Dinge, kann aber nicht mit jedem Künstler sofort eine Collaboration machen. Man wartet auf den richtigen Moment. Und den darf man dann nicht verschlafen. Man soll auch nicht zu früh kommen, sondern dann, wenn es Sinn macht für Parkett. Das ist das, was Spass macht. Wo passiert's, wo ist jemand? Man kann auch Spass daran finden, anachronistisch zu sein, etwas gegenläufig zu machen. Ich erinnere mich, als wir eine Baselitz-Nummer machen wollten, sagten die Amerikaner: «Baselitz, das interessiert jetzt wirklich niemanden mehr. Unser Baselitz-Bedürfnis ist gestillt.» Aber wir kamen mit Baselitz, als er mit seinen Skulpturen begann, in einem Moment, wo etwas Neues ins Spiel kam.

SB: Gibt es auch Collaborations oder Artikel, die ihr in den letzten dreizehn Jahren gemacht habt und die ihr heute nicht mehr machen würdet?

JB: Ja sicher.

BC: Findest Du?

JB: Ja, in dem Sinne, dass es gewisse Künstler gibt, mit denen wir im jetzigen Moment keine Collaboration machen würden.

BC: Im jetzigen Moment nicht, aber ...

JB: .. wir bereuen nicht eine einzige Collaboration. Vielleicht haben einige Künstler heute an Intensität eingebüsst, aber als wir sie zeigten, waren sie stark, waren Katalysatoren, werden es vielleicht wieder sein.

SB: Zuerst gab es jeweils eine Collaboration mit einem Künstler, dann mit zwei, dann mit drei ...

BC: Ab einem bestimmten Moment wurde die Collaboration mit nur einem Künstler zu monumental, ein bisschen zu statisch. Dieser Sockelcharakter hat sich erst im Laufe der Buch-Reihe so herausgestellt, und es kam dann auch irgendwann das Bedürfnis, mit jüngeren zu arbeiten, wo es noch keinen Sinn macht, eine Person auf 80 Seiten auszubreiten. Interessant wurde, in Gegenüberstellungen Künstler zu vergleichen und mit dieser erwähnten Brückensituation mehr anzufangen.

JB: Zum Beispiel Martin Kippenberger und Jeff Koons.

BC: Das war die erste Gegenüberstellung 1989.

JB: Beide waren wie zwei typische Exponenten ihres Kontinents.

BC: Früher hat mich gestört, dass die Europäer die Kunst von Jeff Koons nur als super-zynisch wahrnehmen wollten. Jeder, der mit Jeff zu tun hat und sich mit ihm auseinandersetzt, merkt, dass dies zumindest von seinem Anspruch und Wollen her nicht stimmt. Ganz aufrichtig sieht er sich als Wohltäter der Menschheit. Bei Kippenberger ist es genau das Gegenteil, da ist der Zynismus ein wichtiges Instrument, auch mit ein Teil der Tragik seiner Person. Ihr Gegensatz schloss überhaupt nicht aus, dass sich die beiden bestens verstanden haben. Sie fanden es ganz toll, zusammen in Parkett zu erscheinen. Es war für sie kein Ego-Problem den Textumfang teilen zu müssen.

Mit der neuen Form der Doppel-Collaboration hatten wir auch die Möglichkeit Mann/Frau, alt/jung einander gegenüberzustellen. Aber irgendwann empfanden wir auch diese Dualität ein bisschen zu eingespielt. Zudem wollten wir noch langsamer und umfangreicher werden. So entschieden wir, nur noch drei Hefte pro Jahr zu machen, dafür mit drei Künstlern.

SB: Hatte das auch ökonomische Gründe?

BC: Wenn du nur drei Hefte produzierst, musst du den Apparat nur noch dreimal im Jahr anwerfen. Das heisst, man kann arbeitszeitmässig etwas reduzieren.

JB: Der Unterschied ist minimal. Das Heft ist dicker, mehr Texte, mehr Produktionskosten etc

...

SB: Wie teilt ihr euch die Arbeit auf, und wie trifft ihr eure Entscheidungen mit diesem oder jenem Künstler zusammenzuarbeiten?

JB: Wir hatten von Anbeginn beschlossen, dass Bice redaktionell das letzte Wort hat. Sie hat eine klare hierarchische Position. Dann sitzt in unserem New Yorker Büro eine Redaktorin, Louise Neri, eine gebürtige Australierin, die in Amerika ihre Antennen ausfährt. Sie ist sehr informiert und hat dieses Jahr die Whitney Biennale mitkuratiert. Von ihr kommen viele Inputs. Aber die letzte Entscheidung hat Bice als Chefredaktorin. Was das Geschäftliche anbelangt, auch die Produktion der Editionen, die Präsenz an Kunstmessen und vieles mehr liegt in den Händen von Dieter von Graffenried.

BC: Wir wollten nicht diesen Energieverlust durch endlose Redaktionssitzungen. Wir wollten einfach eine andere Zeitschrift, wir wollten auch keine Reviews mit diesen austauschbaren, unpersönlichen Kritiken, sondern wir wollten Statements. Die Zeitschrift selber sollte ein Statement sein.

SB: War das für dich, Jacqueline, nie ein Problem, in gewisser Weise im zweiten Glied zu stehen?

JB: In keiner Weise, weil es so richtig ist. Ich hatte als Restauratorin und Kunsthistorikerin zunächst mit alter Kunst zu tun, lebte lange in Italien, schrieb meine Diss über Giulio Romano, einen italienischen Manieristen. Ich bin ein Spätkommer zur zeitgenössischen Kunst. Bice hatte da einen riesigen Erfahrungsvorsprung. Und da wir uns Jahre vor der Gründung von Parkett schon geprüft hatten, wusste ich, dass die Differenzen zwischen uns nicht sehr gross sein können.

SB: Aber zeitmässig engagiert ihr euch in der Produktion zu gleichen Teilen?

BC: Es gibt Phasen, wo vielleicht die eine mehr und dann die andere wieder ... Bei Entscheidungsfindungen ist es nicht so, dass ich einfach von oben herab entscheide. Bis wir wissen, mit wem wir die Collaboration machen, gibt's Gespräche, wir machen Namenslisten, wir reden, es gibt Phones & Faxes mit Louise und ich leg mich nieder und denke uh ... Natürlich kann ich am Schluss entscheiden und sagen, ich habe das letzte Wort. Aber ich bin jemand, der gerne kommuniziert, bevor ich selber eine klare Meinung habe.

SB: Es gibt neben diesen Collaborations auch andere Teile im Heft. Es gibt auf der einen Seite Einzelartikel über Künstler, dann gibt es Cumulus, Balkon, es gibt Infos du Paradis, Garderobe.

JB: Die meisten Titel der Rubriken kommen von der Theaterterminologie her, wie eben auch der Name Parkett. Cumulus natürlich nicht; das ist eine Wolke, die wir von Amerika rüberschicken lassen oder dorthin senden...

BC: ... darin erscheinen Statements von Kritikern, Künstlern, Sammlern oder Museumsmachern. Balkon ist der letzte Text im Heft, also darf er auch etwas verspielt sein und klein, wie eine Art Fortsatz.

Parkett ist schon lange kein Heft mehr, sondern ist zu einem Buch geworden. Das hat sich durch die Zweisprachigkeit und das Volumen der Texte ergeben. Von Anfang an war uns wichtig, das Buch mit speziell von den Künstlern ausgewählten Abbildungen einzuleiten; danach ist man gleich im redaktionellen Teil drin, ohne sich zuerst durch einen Schwall von Anzeigen kämpfen zu müssen. In Sachen Anzeigen waren wir anfangs sehr radikal, haben nur ganzseitige Schrift-Inserate zugelassen. Mit der Zeit mussten wir Kompromisse eingehen. Wir sind in den letzten dreizehn Jahren, das darf man schon verraten, ein bisschen Berg-und-Talbahn gefahren. So mussten wir mit der Zeit auch bebilderte Schwarz-Weiss-Anzeigen akzeptieren, aber alle kommen am Ende des Buchs. Neu ist auch die doppelte Umschlagklappe. Seit wir nur noch dreimal pro Jahr erscheinen, haben wir eine Fadenbindung.

SB: Versteht ihr das auch ein bisschen so, dass unter den Rubriken gewisse Dinge im Hinblick auf eine eventuelle spätere Collaboration zuerst geprüft werden können?

JB: Einige Künstler, mit denen wir später eine Collaboration machten, schrieben zuerst für uns einen Artikel, etwa Robert Gober oder Mike Kelley. Auch Barbara Kruger, schrieb in der ersten Nummer über einen Film von Spottiswood und machte zwei Jahre später ein Insert für Parkett. Das Insert ist ein wichtiger Teil im Buch, wo der Künstler auf rund sechzehn Seiten sich frei ausbreiten kann ...

BC: Ich würde aber nicht sagen, dass wir die Künstler zuerst prüfen. Man hat Lust über jemanden einen Artikel zu schreiben, der ist aber noch nicht reif für eine Collaboration. Kaum dreht man sich um, hat er oder sie bereits eine tolle Ausstellung gemacht ... So kam es gelegentlich, dass ein Text über jemanden in Parkett erschien und wir in der nächsten Nummer sogleich eine Collaboration mit derselben Person machten.

JB: Pipilotti Rist machte 1993 zuerst ein Insert, ein Daumkino, und drei Jahre später die Collaboration.

SB: Zu Beginn des Gesprächs habt ihr gesagt, ihr hättet mit dem Heft in einer Zeit begonnen, als es noch sehr einfach war, Leute anzusprechen, ob sie mitmachen, kollaborieren, ob sie einen Text schreiben usw. und die Leute kamen sehr offen auf euch zu. Jetzt gibt es Parkett schon dreizehn oder vierzehn Jahre. Es ist eine Institution geworden. Wir haben vorher

darüber gesprochen, Parkett ist im übertragenen Sinne wie ein Ausstellungsraum, in dem sehr viel visuelle Information und Hintergrund transportiert wird. Das bedeutet auch, dass ihr mit Angeboten bombardiert werdet. Wie geht ihr damit um?

BC: Ich versuche das möglichst an mir runtergehen zu lassen ...

JB: ... man muss den Ölmantel anziehen und dennoch nichts Wichtiges verpassen. Da unsere Infrastruktur sehr klein ist, bleibt auch vieles liegen, was uns nicht unmittelbar interessiert.

BC: Wir haben keine Sekretärin. Wir haben Susanne Schmidt, die für die gesamte Produktion zuständig ist. Sie hat eine 60 Prozent-Stelle und kommt nur, wenn wir eine Nummer vorbereiten. Dann arbeitet sie 120 Prozent. In der Zwischenzeit schreibe ich beispielsweise meine Briefe an den Museumsdirektor, der einen Text über Jeff Koons verfassen soll, selber oder gehe spät nachts noch auf die Sihlpost, wenn etwas raus muss. Wir werden jetzt aber bald den Passus ins Heft aufnehmen: Über unaufgefordert eingesandte Manuskripte kann keine Korrespondenz geführt werden. Wir haben aber auch schon etwas abgedruckt, was unaufgefordert hereinkam, z.B. den Text eines Kaliforniers, der über Joseph Beuys und Amerika schrieb – ein wirklich vorzüglicher Text. Der Autor heisst David Levis-Strauss, und ich hatte zuvor noch nie was von ihm gehört oder gelesen.

SB: Und wie ist es mit den Aktivitäten, die neben Parkett auf euch zukommen? Andere Angebote, Dinge zu realisieren. Hast du, Jacqueline, z.B. nie das Bedürfnis gehabt, deine vorherige Tätigkeit, Performances zu organisieren, wieder aufzunehmen?

JB: In der Performance-Kunst hat sich vieles verändert. Sie interessiert mich heute nicht mehr so sehr wie in den 70er und frühen 80er Jahren. Aber wir organisieren mit Georg Kohler und Tobia Bezzola im Kunsthaus ein Veranstaltungsprogramm, Forum genannt. Dort geht es vornehmlich um Vorträge. Aber im Rahmen des Forums konnte ich auch wieder Leute wie Laurie Anderson und Bob Wilson auftreten lassen.

BC: Jacqueline macht auch noch andere Sachen. Sie ist zum Beispiel Präsidentin der Fondation Nestlé pour l'art, ist in der Eidgenössischen Kunstkommission ...

JB: Wie das halt so ist: Die eine Aufgabe reisst die andere mit sich. Das ist gut so, auch wenn es manchmal ein bisschen zuviel wird. Bice macht Ausstellungen im Kunsthaus.

SB: Macht dir das keine Probleme, beide Dinge gleichzeitig zu tun?

BC: Es ist natürlich sehr schön, dass ich im Kunsthaus ganz projektbezogen arbeiten kann. Ich hab mit dem Kunsthaus einen Vertrag, wonach ich keine Präsenzzeit absitzen muss, sondern gezielt auf Ausstellungen hin arbeiten kann. Natürlich gibt es Momente, in denen ich nur noch nach Luft japse. Aber bis jetzt ist es immer irgendwie gegangen.

JB: Interessant ist für dich ja, zwei Räume bespielen zu können; einerseits den Ausstellungsraum im Museum und dann den «Raum» in Buchform. In Parkett können wir Künstler-Kombinationen machen, die in einem architektonischen Raum nicht funktionieren würden.

BC: Zum Beispiel Jeff Wall und Christian Boltanski. Diese würde man nicht unbedingt zusammen ausstellen, weil alle an das elektrische Licht denken würden, das die beiden verbindet. Sobald du mit Reproduktionen in einem Heft arbeitest, wird bei ihnen etwas anderes vordergründig, nämlich das Menschenbild.

SB: Die nächste Nummer ist die Jubiläumsnummer 50! Mit welchen Künstlern arbeitet ihr da zusammen?

BC: Die Nummer 50 machen wir mit John Armleder, Jean-Luc Myllyne, Sue Williams, Jeff Koons und Thomas Struth.

JB: Die Jubiläumsnummer nach 10 Jahre Parkett war die erste mit einem Thema: Snakes and Ladders. Nummer 50 segelt wieder unter einem Titel: Am hellichten Tag. Beide Themen sind sich im Grunde verwandt. Snakes and Ladders weist auf die Gegensätze Aufstieg und Fall hin, auf eine Gefahrenzone; Und Am hellichten Tag weist auch auf das Unheimliche im stark Durchleuchteten hin, auf das existenzielle Spannungsfeld, in dem Kunst entsteht und Parkett existiert.

SB: Wie ich bereits vorher einmal gesagt habe, ist für mich Parkett immer eine Art Ausstellungsraum in Buchform gewesen. Was sind die Vorteile mit Künstlern zusammenzuarbeiten und ihre Arbeiten «bibliophil» zu präsentieren?

BC: Der Vorteil ist, dass Parkett eine Publikation und kein Ausstellungskatalog ist. Man kann davon ausgehen, dass der Künstler selber Wünsche einbringt: «Ich möchte, dass Sowieso schreibt». Oder: «Es ist euch überlassen». Man kann vier Texte über vier verschiedene Bilder in Auftrag geben, über Zeichnungen, über ein Frühwerk, das Spätwerk. Der Autor kann sich auf einen Aspekt beschränken, ist nicht wie bei einem Katalog verpflichtet, die Werke der Ausstellung zu besprechen. Wir können offener und freier sein. Nehmen wir das Beispiel Richard Artschwager: Wir gingen bei ihm vorbei, und er sagte: «I'm not ready. Come by next year, same time, same place». Zu jener Zeit hatte er viele Ausstellungen. Nach einem Jahr gingen wir wieder vorbei, und er sagte: «Gut, jetzt nach den Ausstellungen ist schon so viel über mich geschrieben worden, ihr wollt doch sicher nicht nochmals weitere Texte. Ich schlage euch etwas anderes vor. Ich wünsche mir Texte zum Thema "Kunst und Vernunft", weil es mich ganz persönlich interessiert, und fragt nicht Kunstkritiker, sondern Philosophen, Wissenschaftler, Geologen, Schriftsteller, und ich freue mich dann, diese Texte zu lesen.» Als wir diese Texte mit seinen Werken illustrieren wollten, verblüffte er uns nochmals: «Nein, Abbildungen meiner eigenen Werke, das wäre viel zu eitel. I'd like to print, you know, these greyish, brownish landscapes like Ruysdael oder sowas ...» Dann gingen wir ins Metropolitan Museum und riefen ihn nachher wieder an: «Dürfte es auch Schweizer Kunst sein? Gletscher oder Wälder...». «Fine, fine...» und wir haben die Texte mit Breughel, Caspar Wolf, Robert Zünd und anderen illustriert. Der einzige, der ein Werk von Artschwager klein im Text als Stütze abbilden durfte, war der Philosoph Arthur Danto.

SB: Entsteht die Auswahl der Autoren immer in Collaboration mit dem Künstler ?

BC: Das kann unterschiedlich sein. Brice Marden sagte: «Ich lese das gedruckte Heft. Ich mache euch eine Radierung, aber das Redaktionelle ist eure Sache.» Andere wiederum wissen ganz genau, was sie wollen, wie jetzt Douglas Gordon. Er wollte seinen Freund, Bruce Ferguson, auch ein Schotte, der in Kalifornien lebt, und eine E-Mail-Diskussion mit seinem Künstler-Freund Liam Gillick. Dann sagten wir: «Wir wissen von dem und dem, der würde gerne schreiben», und er antwortete: «Schauen wir uns das mal an, o.k. gut ...» Als die Texte da waren, kamen die Ideen zur Bebilderung.

SB: Habt ihr auch schon Texte abgelehnt?

JB: Wir hatten einen dramatischen Fall.

BC: Ein Künstler schrieb mal über einen anderen, welcher den Text beleidigend fand, obwohl er ...

JB: ... uns eigentlich mit grosser Ehrfurcht verfasst zu sein schien.

BC: Jedenfalls haben wir den Text nicht abgedruckt.

SB: Ist das die Ausnahme?

BC: Ja. Wir geben die Texte den Künstlern immer zu lesen, weil es oft technische oder biografische Korrekturen gibt, Präzisierungen, die nur der Künstler weiss. Gerhard Richter hat das fertige Layout von Hanna Koller mit Bleistift auf ein anderes System umgezeichnet, so dass er es sich besser vorstellen konnte. Im Prinzip hat er es nur ganz wenig verändert.

JB: Er wollte dann, dass eine Illustration seitenverkehrt kommt.

BC: Ich sagte ihm, wir müssten das in einer Fussnote bemerken; das wollte er zuerst nicht. Ich rief an: «Aber Herr Richter, wir kriegen sonst Leserbriefe». Und so durfte ich unten hinschreiben: «Auf Wunsch des Künstlers absichtlich seitenverkehrt abgedruckt». Bei der letzten Nummer hat sich Douglas Gordon auch sehr um das Layout gekümmert.

JB: Das Cover war seine Idee.

BC: Es war ihm ganz wichtig, ein spiegelndes Cover zu haben, auf dem auch der Text in Spiegelbild erscheint. Und beim E-Mail-Talk mit Liam Gillick, sollte nur eine einzige Illustration kommen, zuletzt sagte Douglas aber: «Ach, wisst ihr was, wir nehmen diese eine

auch noch raus und schreiben einfach: Illustrationen dazu finden sie in Heft Nummer 44», wo wir bereits eine Bildergeschichte von Gordon mit Gillick abgedruckt hatten. Das fand ich schön, weil da die Geschichte von Parkett und unsere Beziehung zu den Leuten in einer Bildlegende evoziert wird.

SB: Könnt ihr euch auch vorstellen – so wie bei Polke – mit einem Künstler/einer Künstlerin mehrere Collaborations zu machen?

JB: Mit Polke haben wir viermal zusammengearbeitet, zwei Collaborations, eine Edition in der Jubiläumsausgabe und ein Insert.

SB: Aber könnt ihr euch das auch mit anderen vorstellen?

JB: Ja. Wir hatten auch Rebecca Horn, Francesco Clemente und Jeff Wall, Günther Förg, Fischli/Weiss zweimal. Jetzt kommt Jeff Koons wieder mit einem ganz neuen Werkkörper.

BC: Bei Jeff Wall waren rund sieben Jahre verstrichen seit der ersten Collaboration. In der Zwischenzeit hat er grossartige Arbeiten gemacht, die wir jetzt vorstellen wollten. Ihn in Verbindung mit Laurie Anderson und Douglas Gordon zu sehen, finden wir sehr spannend. Bei Dreier-Collaborations muss man auch nicht so genau darauf bedacht sein, ob man schon mal mit jemandem gearbeitet hat und wie jung dieser ist, etc.? Als wir mit Rirkrit Tiravanija zusammenarbeiteten, kannte man ihn noch kaum. Er hatte in Galerien ein paar Essen gekocht. Aber es gefiel mir, ihn zusammen mit Vija Celmins und Andreas Gursky zu bringen, die beide etwas Stilles und fast schon Gesetztes haben.

JB: In der letzten Nummer mit Douglas Gordon, Laurie Anderson und Jeff Wall, die alle mit elektronischen Medien arbeiten, hat Silvia Bächli das Insert gemacht. Subtile Zeichnungen und Aquarell-Arrangements. Wir haben uns irre Mühe gegeben, dass das schön rauskommt und ihre Arbeit in einen reizvollen Kontrast zu den Abbildungen der Collaboration- Künstler zu stehen kommt.

SB: Gibt es auch Projekte, die ihr nicht realisieren konntet?

JB: Ja, ein wunderbares! Dieter Roth sagte: «Selbstverständlich, ich mache mit, aber unter den Bedingungen: Ich schreibe alle Texte selbst und zwar von Hand, übersetzten will ich sie auch selbst und das Layout und alles andere mache ich allein.»

BC: Wir fanden: «Spitze! Machen sie das, das ist wunderbar.» Dann kam furchtbar spät ein eingeschriebener Brief, er könne es jetzt doch nicht machen ... und ausserdem würden wir ja soviel Geld sparen, weil wir mit ihm keine Setzer- und Uebersetzerkosten hätten. Wir schrieben sofort zurück, wenn das das Problem sei, würden wir ihn selbstverständlich entsprechend entlohnen. Ich erinnere mich gut, es war zur Zeit der Art in Basel. Ich war schon ziemlich verzweifelt, die Zeit war knapp. Ich klingelte an seiner Tür. Er öffnete und empfing mich mit dieser Geste, halb «kommen sie herein», halb «nein-nein». Ich vergesse das nie mehr, dieses verletzte Vögelchen an der Tür. Und mein Brief lag natürlich ungeöffnet auf dem Tisch. Da wusste ich bereits, wie es steht. Wir hatten einen Fehler gemacht. Ich hatte mich mit ihm im Bahnhofbuffet in Basel verabredet und dann war Jacqueline auch dabei. Und ich hatte ihm nicht gesagt, dass sie auch kommt. Aber als wir da sassen, war er so etwas von nett. Er schickte uns beiden anschliessend gewidmete Bücher zu. Sein Problem war, dass er fast zu charmiert war und Angst vor sich selber hatte. Er erzählte mir einmal später, es sei ihm unheimlich gewesen, plötzlich zwei Damen vor sich zu haben, er hätte plötzlich das Gefühl gehabt, das Ganze sei nicht mehr unter seiner Kontrolle.

SB: Du hast mir einmal erzählt, es hätte die Idee gegeben, eventuell mit The Artist formerly known as Prince eine Nummer zu machen.

BC: Oh ja, genau. Das ist noch immer mein Traum. Falls du das hinkriegst, bitte. Für die Collaboration könnte er ein Hemd zerreißen, und wir würden das als grossartige Edition vertrieben. Natürlich hat er meine Briefe nie beantwortet. Aber wie schreibe ich Prince einen Brief? «Dear Prince, I am a big fan of you ...» ... hat er bestimmt noch nie gehört! Ich versuchte es über viele Kanäle. Jedesmal wenn er hier ein Konzert gab, stieg mein Adrenalinspiegel und ich dachte, was mache ich jetzt? Dann schrieb ich wieder mal einen

Brief an den Manager, schickte ein Paket voller Parketts, damit man es Prince abliefern. Dann hörten wir: «Ja ja, die Hefte wurden ausgepackt. Wir sahen seine Body-Guards, die gelangweilt in Parketts blättern. Die Post kam zwar bis in seine Nähe, aber dann weiss man nichts Genaueres mehr.

Mit allen Künstlern sonst, sogar mit Andy Warhol, konnten wir arbeiten. Ich erinnere mich, Brice Marden kannten wir nicht persönlich. Ich versuchte die Telefonnummer über die Galerie herauszufinden. Man verriet sie mir nicht, dann schaute ich mal im Telefonbuch nach – «ha, der steht ja im Telefonbuch» – und rief dort an: «Hallo, ich bin Bice Curiger von Parkett.» «Ah ja, Parkett, ich kenne das.» Dann sagten wir, wir möchten mit ihm die Nummer 7 machen, und er meinte: «Fine, yes, no problem. Let's do it!»

Am Anfang sagten die Kritiker oft: «Die machen ja nur Hefte mit ihren Freunden. Das kann nicht lange dauern.» Inzwischen haben wir – das ist uns auch bewusst – einen Klassiker-Status erreicht, weil man natürlich rückblickend sieht, dass unsere Auswahl, unsere Gewichtung der Künstler, eine gewisse Präzision erhalten hat. Wir arbeiten mit Künstlern, die man im Moment nicht unbedingt kennt, aber es sind Namen, die bleiben, die für eine bestimmte Zeit stehen, die eine bestimmte Zeit mitgeprägt haben. Das ist unser Anspruch, das ist das, was ich vorhin mit dem Momentum gemeint habe. Man versucht dabeizusein, Zeit mitzugestalten und die Gewichtung gut zu machen.

SB: Ist die Herausforderung für euch heute, weil ihr Klassiker geworden seid, schwieriger oder einfacher, grösser oder kleiner geworden?

BC: Die Herausforderung an uns selbst ist die, dass man nicht einschläft, und träge wird. Doch haben wir jetzt eine gute Position, aus der wir noch frecher und unerwarteter werden können; z.B. das Logo und den Schriftzug auf dem Cover spiegeln. Das sind Sachen, die man aus einer gewissen Selbstsicherheit heraus machen kann und auch machen muss. Das Schlimmste wäre, wenn wir nur noch mit halbem Elan bei der Sache wären. Das ist vielleicht die tiefste Angst, die einen beim Älter- und beim Berühmterwerden begleitet. Wichtig ist, dass man die Neugier, die Schärfe, den Willen hat, rauszugehen und locker bleibt, die Jungen ernst nimmt und nicht sagt: «Das haben wir doch alles schon gehabt, ist doch nichts mehr da.» Man soll nicht am Sessel kleben, aber ...

JB: ... auch nicht wie wildgewordene Pfadfinder in der Gegend herumsausen und schreien: «Wow, da ist wieder jemand neuer am Horizont. Wir sind die ersten, die es merken.» ...

BC: Oder sich einfach auf etwas verlassen. Wichtig ist: selber schauen. Ich glaube, wir haben das geprägt, wir sind verpflichtet, dabeizubleiben.

Zürich, 4. Juli 1997