



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Bedeutungskonstruktion und Bedeutungsverschiebung in den
Equilibres von Peter Fischli und David Weiss“

Verfasserin

Lena Hießböck

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

O. Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

Inhalt

Einleitung	1
1. Funktion: Gleichgewicht	5
1.1. Definition Gleichgewicht	6
1.2. Formen der Kraft, Formen der Bewegung, Formen der Irritation	7
1.3. Das Funktionieren der Dinge	10
1.4. Gleichgewichtsmetaphern im Titel	14
2. Zeichenhafte Strukturen	18
2.1. Paradigmatische und Syntagmatische Beziehungen	18
2.2. Neue und gewohnte Bedeutungen	21
2.3. Das Sprachliche Zeichen bei Ferdinand de Saussure	23
3. Konnotationen von Alltagsgegenständen	26
3.1. Dinge als Ich-Erweiterung	27
3.2. Dinge in ihrer Zeichenhaften Funktion	30
4. Das Bedeutende einer Gesellschaft	33
4.1. Der Mythos nach Roland Barthes	33
4.2. Zürich in Saus und Braus	35
4.3. Bricolage und Mythos	39
5. Konnotationen der Titel	45
5.1. Mythosbehaftete Wörter	45
5.2. Die Verzauberung	50
5.3. Der Mythos von Gut und Böse	51
5.4. Persönliche Mythen	55
6. Fotografische Konnotationen	58
6.1. Die Präsenz der Fotografie	59
6.2. Formgebender Schatten	61
6.3. Perspektivische Vielfalt	63
6.4. Steuerung des Blickes, Steuerung der Deutung	68
7. Ordnungsstrukturen	70
7.1. Assoziative Bedeutungsverkettungen	70
7.2. Ordnung und Übersicht	73
7.3. Bouvard und Pécuchet und die Mythen des Alltags	76
Anhang	
Literaturverzeichnis / Quellen	83
Abbildungsverzeichnis	91
Abbildungen	101
Zusammenfassung / Abstract	129
Curriculum Vitae	131

Einleitung

Die Titel *Equilibres* oder *Stiller Nachmittag* bezeichnen eine Fotoserie des Schweizer Künstlerduos Peter Fischli und David Weiss¹ von aus Alltagsgegenständen zusammengesetzten Gleichgewichtskonstruktionen, die nur durch ihren gemeinsamen Zusammenhalt bestehen. Der Balanceakt wird zum entscheidenden Moment des Kunstwerks und begründet das Arbeiten im Medium der Fotografie, da ihr Bestehen nur von kurzer Dauer ist. Fischli und Weiss äußern sich dazu in vergnügter Weise: „*Am Schönsten ist das Gleichgewicht kurz bevor's zusammenbricht.*“² 1985 wurde ein Teil der bedeutungsträchtig betitelten Fotografien unter dem Titel *Stiller Nachmittag* in der Kunsthalle Basel, in der Monika Sprüth Galerie in Köln und im Groeninge Museum ausgestellt und von einem gleichnamigen Bildband begleitet.³ 2006 gaben die Künstler den Band *Equilibres* heraus, der in 140 Fotografien gleiche, abgewandelte und neue Konstruktionen, sowie fotografische Varianten dieser zeigt. Die unterschiedlichen Zusammensetzungen, die oftmals aufeinander aufbauen, entstanden im Prozess des Experiments, eine gelungene Konstruktion fotografisch festzuhalten – in Farbe und in Schwarzweiß, um sie anschließend durch zusätzliche Dinge zu erweitern, oder leicht abzuändern, wenn die Haltbarkeit gefährdet ist. Das *Equilibrium* *Natürliche Grazie* (Abb. 1), das zur Konstruktion *Im ersten Morgenlicht* (Abb. 2) erweitert bzw. abgewandelt wurde, und in *An den Grenzen des Wachstums* (bzw. *Ein neuer Tag beginnt*) (Abb. 3 und 4) seinen letzten dinglichen Zusatz erfährt, vermag dieses Vorgehen zu schildern. Bei den fotografischen Varianten im Künstlerbuch handelt es sich zum Teil um bis dahin unveröffentlichte Bilder, die zwischen 1984 und 1987 entstanden, wobei die letzten *Equilibres* im Zuge einer weiteren Arbeit des Künstlerduos ihre Errichtung erfuhren. Die Spannung der Situation, ob die Konstruktion hält oder fällt, verbindet die *Equilibres* mit dem 29,05-minütigen Video *Lauf der Dinge* von 1987, für den das Wie des Zusammenbrechens der Gleichgewichtskonstrukte einen entscheidenden Erfahrungswert darstellte. In der Fotoserie besteht das Spiel mit den Kräften der Schwerkraft darin, angestrengt die Balance zu halten, im filmischen Medium wiederum in der Freisetzung der Energie durch den geplanten Zusammenfall der Dinge.⁴ In beiden Arbeiten fungieren die Dinge als Hauptakteure, die hier in einer 20 - 30 m langen Aneinanderreihung nach den Gesetzen der Physik und Chemie in einer Kettenreaktion nacheinander in Bewegung gesetzt werden.

¹ Peter Fischli *1952 in Zürich, David Weiss *1946 in Zürich.

² vgl. Vorwort in Fischli, Weiss 1985.

³ vgl. ebda.

⁴ vgl. Email von David Weiss, 7. Juni 2010 (im Anhang).

In den *Equilibres* bezieht sich die Spannung der Situation darauf, ob die Konstruktion hält – zumindest so lange, bis ein Foto davon geschossen werden kann, im *Lauf der Dinge* hingegen wartet man gebannt ab, ob die jeweilige Konstruktion auch tatsächlich so zusammenfällt, dass sie der folgenden den nötigen Anstoß für deren Zusammenbruch gibt.

Aufgrund der Beliebtheit und des Bekanntheitsgrades, den dieser Film auf der documenta 8 in Kassel erreichte, wurde über diese Arbeit des Künstlerduos am meisten geschrieben und die *Equilibres* oftmals nur im Bezug darauf erwähnt.⁵ Dabei wird vor allem auf den Ding-Begriff eingegangen sowie dessen unterschiedliche Verwendung in diesen beiden Arbeiten. Für die *Equilibres* werden die Dinge ihrer ursprünglichen Funktion enthoben und in anderem Kontext mit einer neuen belegt, im *Lauf der Dinge* geben sie sich ihren Neigungen hin und funktionieren mittels ihrer gewohnten Bestimmung.⁶ Dieser Umgang mit alltäglichen Dingen, deren Entfremdung und neue Zusammenstellung lässt an die objets trouvés der Dadaisten und Surrealisten denken, an Marcel Duchamps Readymades oder an das Dingregister der Nouveaux Realistes – hierzu finden sich auch in der Literatur einige Positionen.⁷ Was aber nur beiläufig Beachtung findet, sind die Titel der *Equilibres*, ein sprachlicher Zusatz, der diese Arbeit und den *Lauf der Dinge* voneinander trennt, und der Fotoserie eine zusätzliche soziologische Komponente verleiht, weil sich darin Verweise auf alltägliche Geschehnisse, Werte und Weltbilder finden, sowie Fragen über einen möglichen Umgang mit diesen. In der neuen Zusammenstellung des 2006 erschienenen Bildbandes erreicht dieser sprachliche Einsatz eine weitere Dimension, da hier unterschiedliche Fotografien einer Objektkombination – variierend in Perspektive, Farbigkeit und Lichtverhältnis – enthalten sind, welche mit abweichenden Titeln versehen wurden. Hieraus ergibt sich die Möglichkeit, verschiedene Blicke auf ein Objekt zuzulassen und je nach fotografischer oder sprachlicher Konnotation unterschiedlich zu deuten. Zu diesen Mitteln der Bedeutungskonstruktion tritt die Positionierung der Fotografien hinzu, welche in diesem Künstlerbuch als weiteres ausschlaggebendes Steuerungselement auftritt.

Der Wert eines Bildes ändert sich durch seinen Kontext. Stehen sich zwei Fotografien, zwei *Equilibres* und zwei Titel im Bildband gegenüber, werden sie gemeinsam wahrgenommen und in Bezug zueinander gesetzt. Diese Benachbarungen und Verwandtschaften der Bilder, die im Künstlerbuch durch die vorgegebene Form der Abfolge eingeschränkt, bewusst gesetzt wurden, erfahren bei der Hängung im Zuge einer Ausstellung von den Künstlern eine freiere

⁵ vgl. Danto 1996 S. 103; Millar 2007, S. 5.

⁶ vgl. Danto 2006, S. 214; Bourriaud 1990, S. 206; Poullain 1990, S. 209.

⁷ vgl. Poullain 1990, S. 211; Archer 1990, S. 220; Danto 1996, S. 109.

Handhabung. Da hierbei – ob in einer Hängung in Reihe oder einer Petersburger Hängung⁸ – immer wieder neue Kombinationsmöglichkeiten offen stehen, werden Anzahl und Auswahl der Bilder wie die Situation im Raum entscheidender für ihre Wirkung im Kontext als eine fixe Anordnung.⁹ So werden Fotografien von gleichen bzw. ähnlichen *Equilibres* mal direkt nebeneinander präsentiert, ein anderes mal aber an verschiedene Wände gesetzt, von anderen Fotografien und anderen *Equilibres* umgeben (Abb. 5). In der Retrospektive *Fragen und Blumen* legten die Künstler in Vitrinentischen auch Maquetten zum Buch aus, auf denen zum Teil mehrere Titelvorschläge von Hand angebracht waren, was die Beutungsvielzahl in dieser Weise unterstützt.¹⁰ Diese unterschiedlichen Kombinationsmöglichkeiten, die von den Künstlern forciert werden, rufen immer wieder neue Assoziationen hervor, was die Konnotationen der Bilder als unbeständige ausweist. Durch eine andere Positionierung wandelt sich die Bedeutung des einzelnen Dinges, des gesamten Objektes, des Fotos oder auch allein des Titels.

In gewisser Weise ist diese Unbeständigkeit auch im Künstlerbuch enthalten, da nie eine Ordnungsstruktur beibehalten wird – mal stehen Fotografien gleicher oder leicht abgewandelter *Equilibres* einander gegenüber, mal in geringer Entfernung zueinander, die Reihe durch ein Bild eines anderen Konstruktes durchbrochen, oder vereinzelt auch ganz allein, in Benachbarung zu einer Objektkonstellation, die durch einzelne gleiche Dinge eine andere Form der Ähnlichkeit aufweist. Glaubt man eine Spur gefunden zu haben, die zu dem Ordnungskonzept führt, welches sich hinter diesen Systemen versteckt, verwischt sie sogleich wieder. In all diesen Bedeutungsspielräumen, die hier geöffnet und sogleich wieder geschlossen werden, scheinen zum einen subjektive und damit schwer fassbare Empfindungen angesprochen, zum anderen aber auch Verweise auf ein allgemein gültiges Ideengut, das in seiner objektiven Gültigkeit beschreibbar ist. Um diese Konnotationen, diese unterschiedlichen Entwürfe von Bedeutungen und Werten, die sich als Produkte einer Gesellschaft verstehen, fassen zu können, erscheint mir eine Betrachtung von semiologischer Seite (unter besonderer Berücksichtigung einiger Schriften von Ferdinand de Saussure, Roland Barthes und Claude Lévi-Strauss) als hilfreich. Mittels der Begriffe „Bricolage“, „mythisches Denken“ (Lévi-Strauss) und „Mythos“ (Barthes) versuche ich die Fotografien der Serie *Equilibres* als Bestandsaufnahmen eines gesellschaftlichen Raumes zu identifizieren und die Mittel der Bedeutungskonstruktionen, derer sich hier bedient wird, herauszuarbeiten.

⁸ Hinweis von Friederike Schuler (Galerie Sprüth Magers) in einem Email am 9. Juni 2010.

⁹ vgl. Email von David Weiss, 7. Juni 2010.

¹⁰ Hinweis von Bice Curiger in einem Email am 31. Mai 2010.

Um in diesem Konnotationsreichtum auf die Produktion von alltäglichen Mythen (Wertvorstellungen einer öffentlichen Meinung) zu stoßen, welche hier durch den künstlerischen Einsatz von Objekt (Equilibrium), Bild (Fotografie) und Sprache (Titel) ironisiert und entmystifiziert werden, wird eine Untersuchung des dinglichen sowie metaphorischen Wertes eines Gleichgewichtes von Nöten sein, eine generelle Betrachtung des sozialen und kulturellen Wertes der Alltagsgegenstände in ihrem zeichenhaften Charakter, eine kulturelle Verortung der künstlerischen Arbeit, Untersuchungen der wirksam werdenden sprachlichen und fotografischen Konnotationen, sowie Überlegungen über die Veränderlichkeit des Wertes von Ding und Wort durch den jeweiligen Kontext.

1. Funktion: Gleichgewicht

Der einzige gleich bleibende Kontext der Dinge in den *Equilibres* stellt das gebaute Gleichgewicht dar – ein System, in welchem alle Gegenstände voneinander abhängig sind, verbunden durch ihr gemeinsames Wirken, das ihnen zum Teil neue und ungewohnte Funktionalitäten abverlangt. Ursprünglich stand an jenem stillen Nachmittag das Funktionieren der Dinge, in einer Gleichgewichtsanordnung zusammenzuhalten, im Vordergrund. Fragen der Komposition, der Zusammenstellung nach künstlerisch ästhetischen oder inhaltlichen Aspekten wurden dadurch aufgelöst. David Weiss beschreibt diesen Umstand folgendermaßen: „*Wir hatten nicht das Problem, sollten wir den Gegenstand hierhin oder noch ein wenig dorthin schieben, um ihn besser aussehen zu lassen. Er musste sich einfach genau in dieser Position befinden, um die ganze Zusammenstellung aufrecht zu halten. Und natürlich fanden wir heraus, dass es gut aussah dann, wenn er in dem Sinn funktionierte, dass das Ganze nicht umfiel.*“¹¹

Fischli und Weiss geben an, für die *Equilibres* keine besonderen, keine bedeutungsträchtigen Gegenstände zu verwenden, sondern lediglich auf das zu greifen, was sich gerade am jeweiligen Ort ihrer Arbeit befindet. Zuhandenes¹² Material wird so kombiniert und in Anordnung gebracht, dass es durch den Ausgleich seiner Gewichte in einer Position verharret und ein in sich geschlossenes System bildet. Ein Ding wird im *Lauf der Dinge* als „richtig“ empfunden, „*wenn es funktioniert, wenn dieses Gestell zusammenbricht*“,¹³ in den *Equilibres* wiederum dann, wenn das Gestell hält. Nimmt man dieses gebaute Gleichgewicht zum Ausgangspunkt und ursprünglichen Ziel dieser Arbeit – die Titel wurden den Konstrukten erst im Nachhinein, im Zuge der Ausstellungsvorbereitung, zugeordnet¹⁴ –, stellt sich die Frage nach einer genaueren Definition dieses Begriffs, der physikalisch als auch metaphorisch lesbar ist.

¹¹ zit. n. Collings 1990, S. 182.

¹² vgl. hierzu den Begriff der Zuhandenheit von Martin Heidegger, das den praktischen Gebrauch eines Zeugs (Dinge, die durch Funktion in einen Seinszusammenhang eingewoben sind) einschließt, vgl. Heidegger 2001, S. 68.

¹³ Fischli und Weiss in Frey 1990, S. 165.

¹⁴ vgl. Email von David Weiss, 7. Juni 2010.

1.1. Definition Gleichgewicht

Bei dem Begriff ‘Gleichgewicht’ handelt es sich um eine Lehnübertragung zu dem französischen Wort ‘équilibre’ und dem lateinischen ‘aequilibrium’, das sich aus den Begriffen ‘aequus’ (‘gleich’) und ‘libra’ (‘Waage, Pfund’) zusammensetzt.¹⁵ Diese Gleichheit des Gewichts kann metaphorisch gelesen werden,¹⁶ sowie die physikalische Bezeichnung meinen, die es als „Zustand eines Körpers oder eines Teilchensystems, bei dem maßgebende Zustandsgrößen zeitlich konstant sind und / oder Wirkungen und Gegenwirkungen sich aufheben“¹⁷ beschreibt. Diese physikalische Definition des mechanischen Gleichgewichtes, bzw. Kräftegleichgewichtes, schließt darin stattfindende Bewegung nicht aus. Daraus ergeben sich unterschiedliche Gleichgewichtslagen: stabil („Ein Körper befindet sich im stabilen Gleichgewicht, wenn er nach einer kleinen Auslenkung aus seiner Gleichgewichtslage wieder in diese zurückkehrt.“), labil („Ein Körper befindet sich im labilen Gleichgewicht, wenn er nach einer kleinen Auslenkung aus seiner Gleichgewichtslage nicht mehr in diese zurückkehrt, sondern eine andere, stabile Gleichgewichtslage anstrebt.“) oder indifferent („Ein Körper befindet sich im indifferenten Gleichgewicht, wenn er nach einer kleinen Auslenkung weder in die ursprüngliche Lage zurückkehrt noch eine andere Lage anstrebt, sondern in derjenigen Lage bleibt, in die er durch die Auslenkung gebracht wurde“).¹⁸

Weiters kennt die Physik das thermodynamische¹⁹ und das hydrodynamische bzw. hydrostatische²⁰ Gleichgewicht. Diese Formen des Gleichgewichts, welche auch Zu- oder Abflüsse eines Systems einschließen, finden Verwendung im *Lauf der Dinge*, die *Equilibres* bilden aber hauptsächlich Kräftegleichgewichte,²¹ da sie sich aus festen Körpern zusammensetzen.²² Hierbei werden unterschiedliche Kräfte wie Zugkräfte, Druckkräfte oder Schubkräfte eingesetzt, die in ihrer gegenseitigen Wirkung aufeinander im Equilibrium aufgehoben werden.

¹⁵ vgl. Kluge 2002 zum Begriff „Gleichgewicht“.

¹⁶ Im Sinne einer seelischen Ausgeglichenheit, dem Ausgleich von Machtverhältnissen oder einem ausgeglichenen System etc.

¹⁷ Brockhaus 1991, Bd. 1, S. 672.

¹⁸ vgl. ebda.

¹⁹ untersucht das Gleichgewicht eines physikalischen Systems bei der Zu- oder Abführung von Wärmeenergie und bei Temperaturänderungen. vgl. ebda., Bd. 3, S. 433.

²⁰ Gleichgewichtszustände ruhender dichtebeständiger Flüssigkeiten bei Einwirkung äußerer Kräfte, v.a. der Schwerkraft. vgl. ebda., Bd. 2, S. 122.

²¹ mit Ausnahme der *Equilibres*, die mit Winddruck arbeiten (*Das Experiment, Herbst, Die unsichtbare Kraft, Zärtlichkeit*, Abb. 29-32).

²² Wenn doch Flüssigkeiten eingesetzt werden, befinden sie sich in einem Behältnis und dienen lediglich dessen Gewichtsbeschwerung, können in diesem Fall also wie ein Körper behandelt werden, wie z.B. in *Ehre, Mut und Zuversicht* (Abb. 43).

1.2. Formen der Kraft, Formen der Bewegung, Formen der Irritation

Im 2006 herausgegebenem Band *Equilibres* wurden unterschiedliche Gruppen von Ding-Zusammenstellungen und Wirkkräften nebeneinander bzw. in unmittelbare Nähe zueinander gesetzt, was in dem willkürlich zusammengesetzt wirkenden Band den Anschein eines Ordnungssystems macht. Dabei steht eine größere Gruppe von Gleichgewichten am Anfang, bei denen die Unterstützung des gebildeten Objektes in seinem Schwerpunkt liegt. Weil sie nur durch das Ausbalancieren der verschiedenen Gewichte von einem Punkt aus bestehen, erinnern sie an die *Mobiles* von Alexander Calder, die sich von einem am Boden stehenden Gestell aus aufbauen (Abb. 6). *Natürliche Grazie*, *Im ersten Morgenlicht*, *Ein neuer Tag beginnt* und *An den Grenzen des Wachstums* (Abb. 1 - 4) etc. sind Objektkonstellationen, die nur an einem Punkt den Grund berühren und durch die lose Fixierung bzw. Unterstützung in ihrem Schwerpunkt (das Aufliegen des Tellers auf der Flasche, des Apfels auf dem Glasrand, der Reibe auf der Kartoffel) den Eindruck möglicher Bewegung vermitteln. Faktisch könnten sie diesem aber nicht lange standhalten, denn der Unterschied zu den *Mobiles* von Calder besteht in dessen fixer Montierung zwischen den einzelnen Teilen. Die Elemente eines *Mobiles* finden sich zwar gleichermaßen in Gewichtsbalance zueinander, sie hängen aber alle fest zusammen, was ihre Fähigkeit, durch äußere Einwirkung in Bewegung zu sein, überhaupt erst ermöglicht. Werden die Objekte der *Equilibres*, die ebenso von einem Punkt ausgehend austariert werden, stabiler aneinander fixiert, wie beispielsweise in *Die Kleinfamilie* (Abb. 7) oder in den Variationen von *Das Talent* (Abb. 8 - 11) setzt der Eindruck des Beweglichen wieder aus. Dieses Bewegungsmoment, das für die *Mobiles* von Calder so entscheidend ist, hebt sich in den *Equilibres* völlig auf, in denen die Objekte nicht nur übereinander, sondern auch nebeneinander aufgestapelt werden, dadurch mehrere standfeste Punkte einnehmen und dementsprechend eine andere Form der Stabilität aufweisen.

Die Objekte von *Die Erziehung* bzw. *Japanische Teezeremonie*, *Die Sachen des Haushalts* bzw. *Am Abgrund*, *Diebesgut*, *Der Warenhauskönig* bzw. *Ein böser Traum* (Abb. 12 - 18) etc. sind alle miteinander verbunden und für die Stabilität des ganzen Konstruktes von ihrem gegenseitigen Gewicht abhängig. Das weist sie als zusammenhängendes System aus; indem der Untergrund aber als zusätzliche Kraft mitwirkt, kann hier nicht mehr von einem Körper gesprochen werden, innerhalb welchem sich die entgegengesetzt wirkenden Kräfte aufheben und zu ihrem Ausgleich finden. Hier wird der Untergrund teil der Konstruktion wie auch der Türrahmen in *Das Auto des Bösen* oder *Sein eigenes Problem* bzw. *Sicheres Auftreten* (Abb. 19 - 21), in den die Objekte eingespannt wurden. So muss der Begriff *Equilibrium* hier von

einem Körper auf ein System entgegengewirkender Kräfte ausgeweitet werden, in welchem auch der Umraum (Tisch, Türrahmen, Boden) als Gegenstand miteinbezogen wird.

Neben diesen unterschiedlichen Formen der Kraft, welche die einzelnen Gegenstände durch Zug, Druck oder Schub zusammenhalten, findet sich eine, die sich nicht dieser Definition eines Gleichgewichtes unterordnen lässt. In *Stillstand, Müdigkeit* (Abb. 22) wird ein Klebeband über die Konstruktion von Hammer und Plastikbehälter, Farbdose und Flasche gezogen, an dessen linken Ende ein rundes Etwas und eine Batterie hängen. Hier wird nicht mehr austariert und balanciert, geschoben oder gestützt, hier wird geklebt – gleichermaßen bei *Ben Hur* (Abb. 23), dessen Spraydose als ziehendes Pferd am Plastikbehälter als Streitwagen mit einem Klebeband festgemacht wurde oder in *Das Haus des Idioten* (Abb. 81), wo die Lücke zwischen Pinsel und Draht von einem Klebeband mit daran befestigtem Feuerzeug geschlossen wird. Wenn es bei einem Equilibrium um das Austarieren der Gewichte, um die Balance geht, stellt sich die Frage, inwiefern hier noch von einem Gleichgewicht gesprochen werden kann. Die Definition des mechanischen Gleichgewichtes, des Körpergleichgewichtes, besagt, dass es mehrere Formen eines Gleichgewichtes geben muss, da die einwirkenden Kräfte unterschiedlicher Natur sein können. Nachdem auch andere Gleichgewichtsobjekte (wie beispielsweise die *Mobiles* von Calder) Fixierungen zwischen den Teilen aufweisen, sollten auch zusammengeklebte Teile in einem Gleichgewicht möglich sein, so lange sie sich in Ausgeglichenheit mit den Gewichten der anderen Teilen befinden und durch ihre zusammenwirkenden Kräfte für Stabilität sorgen. Außerdem finden sich in den *Equilibres* zahlreiche Fixierungen, die sich lediglich den ursprünglichen Funktionen ihrer Gegenstände verdanken. Die Fixierung einer Gabel an einem anderen Gegenstand begründet sich gleichermaßen auf ihrer ursprünglichen Fähigkeit, in etwas zu stechen, wie die klebenden Kräfte eines Klebebandes es ihm ermöglichen, an einem anderen Ding festgemacht zu sein. Hier wird die Kraft der Verbindung offen vorgeführt, in manch anderen Fotografien hält sie sich aber verdeckt. Bei *Bezahlter Killer* (Abb. 24) und *Die Erfindung* (Abb. 25) stellt sich die Frage nach einem Zusammenhalt, der sich auf Gesetzen der Schwerkraft begründet, da die beiden Eier bzw. die beiden Reifen auf den jeweiligen Fotografien nur trickreich aneinander zu halten scheinen. Wäre das Equilibrium der Fotografie *Bezahlter Killer* in anderes Licht getaucht und das Bild weniger schattenreich, könnte die Spur des rinnenden Eiweiß, die sich über das andere Ei zieht, erkennbar sein. Sie deutet auf den Bruch des oberen Eis hin, auf eine

damit geschaffene Fläche und natürliche Klebekraft zwischen den beiden.²³ Die Fotografie *Die Erfindung* lässt ebenfalls Unklarheit über die tatsächliche Verbindung der beiden Reifen aufkommen, und enthüllt diese erst im Zusammenhang mit anderen Fotografien wie *Freispruch für alle* (Abb. 26), welche die Konstruktion aus anderer Perspektive zeigt. Die beiden Reifen, welche im *Lauf der Dinge* mehrmals agieren, verfügen über ein flaches Profil, was eine Standfestigkeit aufeinander überhaupt erst ermöglicht, bzw. hier auch über ein an der Innenseite befestigtes Stück Eisen, welches einen Gewichtsausgleich schafft und den oberen Reifen in ungewöhnlicher Position verharren lässt.²⁴ Einem ähnlichen Prinzip folgen auch Bilder wie *Das Tagwerk* (Abb. 27) bzw. *Der Schlaf am Nachmittag* (Abb. 28), in denen ein Stück Blei in der Innenseite der Kartonrollen diese davon abhält, ihrer Neigung nachzugeben und zu rollen. Sind diese ‘Hilfsmittel’ nicht offensichtlich erkennbar, was allerdings mehr ein fotografisches Problem als eine Beabsichtigung der Künstler darstellt, wirkt die Täuschung gewollt, was in einer Reihe von ausgeglichenen Systemen irritiert. Wenn auch nicht überall erkennbar, halten die Gegenstände zwar alle auf natürliche Weise aufeinander, was aber als Irritationsmoment bleibt, ist die Vorstellung einer möglichen Bewegung der Reifen und Kartonrollen, die sich schlecht auf die Haltbarkeit des gesamten Konstruktes auswirken würde. Bewegung ist in einem Kräftegleichgewicht nicht ausgeschlossen, solange sie als Teil dessen fungiert oder es überhaupt erst ermöglicht. So in *Das Experiment* (Abb. 29) bzw. *Herbst* (Abb. 30), wo die Bewegung eines Handventilators den nötigen Wind erzeugt, um ein trockenes Blatt innerhalb des Drahtrahmens zu halten, oder in *Die unsichtbare Kraft* (Abb. 31) bzw. *Zärtlichkeit* (Abb. 32) den zwischen Vase und Stein geklemmten Kartonstreifen und den darauf liegenden Kaffeebecher im Gleichgewicht hält und als mitwirkende Kraft ein Teil des Systems wird. Wirkt Bewegung aber der Stabilität der Konstruktion entgegen, wenn auch nur als Vorstellung, scheint das Gleichgewicht zu kippen und das System zu scheitern.

Die metaphorische Bedeutung eines Gleichgewichtes liegt in der Balance der Dinge, die sich zueinander in einem Moment der Ruhe und der Ausgeglichenheit befinden. Werden nun aber Handlungsabläufe angedeutet oder in der Ausnahme auch ausgeführt, treten diese als Störung des Gleichgewichtes auf. Die geklebten oder unklar verbundenen Konstruktionen, in denen runde Objekte wie Kartonrollen und Autoreifen nicht ihrer Fähigkeit oder eigentlichen Funktion nachgehen, bilden so ein Irritationsmoment. Hier stört der Eindruck des physikalisch Unmöglichen die Erscheinung des Gleichgewichts, denn von einer Rolle, die auf

²³ Hinweis von David Weiss in einem Gespräch am 12. Juni 2010.

²⁴ ebda.

einem schiefen Brett aufliegt, erwartet man, dieser Neigung nachzugeben und zu rollen. Ein anderer Verweis auf eine mögliche Handlung findet sich in *Vor dem Sturm* (Abb. 33), bei dem die Schere andeutet, die zusammenhaltende Schnur zu durchtrennen und Bewegung frei werden zu lassen. Auch wenn die Dinge durch unnatürliche Fixierung zusammenhalten bis die Konstruktion fotografisch eingefroren wird, bleibt dennoch Bewegung als Zeichen darin bestehen, die das System beunruhigt. All diese mit Bewegung spielenden *Equilibres* fanden sich auch schon in den 1985 ausgestellten Bildern – die einzigen dynamischen Aktionen, die erst im 2006 erschienen Band auftauchen, die nicht zum Halt des Gleichgewicht beitragen, sondern dieses vielmehr zerstören und einen Zusammenbruch einleiten, treten in *Spuk* (Abb. 34) und *Nächtlicher Unfug* (Abb. 35) auf. Bei beiden wird ein Teil des Equilibriums in Feuer gesetzt, welches sich über das Konstrukt auszubreiten droht um schließlich einen kettenreaktionsartigen Zusammenfall zu fordern. Hier geht es nicht länger um den Moment der Ausgeglichenheit – hier wird der stille Nachmittag laut und sucht nach der Dynamik im *Lauf der Dinge*.

1.3. Das Funktionieren der Dinge

Sucht man nach Vergleichen in der Kunstgeschichte, in denen Dinge in einer Gleichgewichtsanordnung auftreten (*Equilibres*) oder in Bewegung versetzt Kettenreaktionen auslösen (*Lauf der Dinge*), trifft man zum einen auf Alexander Calder, zum anderen immer wieder auf einen Landsmann der beiden Schweizer Künstler – Jean Tinguely. Der letztere Vergleich wird häufig gezogen, und hat besonders im Bezug auf das Funktionieren der Dinge Relevanz, auf das in den *Equilibres* wie im *Lauf der Dinge* gleichermaßen gesetzt wird. Die motorbetriebenen kinetischen Skulpturen, die an das Werk einer Maschine erinnern, in welcher die unterschiedlichen Teile wie bei einem Uhrwerk Zahnradartig ineinander greifen und nacheinander in Bewegung gesetzt werden, vermögen von der gleichen Verselbständigung der Dinge zu erzählen, die für die beiden Arbeiten von Fischli und Weiss maßgeblich ist. Auch wenn die *Equilibres* versuchen, der Bewegung zu widerstehen und einem Kettenreaktionsartigen Zusammenfall entgegenzuwirken, wirken die Dinge hier doch in gleicher Weise auf sich allein gestellt wie im *Lauf der Dinge* oder den *Métamécaniques* von Tinguely (Abb. 36). Die Künstler bringen sie zwar in ihre Anordnung, überlassen sie dann aber ihrem eigenen Wirken und lassen die Dinge als alleinige Handelnde hervortreten.

Das Funktionieren der Dinge, das hier den Ausgang bildet, spricht ein Phänomen unserer Zeit an, in der unser Leben durchzogen ist von Gegenständen, die in beinahe alle Handlungsvorgänge eingewoben sind. Für diese Verschmelzung von Mensch und Ding zum handelnden Akteur, die immer wieder die Frage aufwirft, wer hier eigentlich handelt, schlägt der französische Philosoph und Soziologe Bruno Latour den Begriff „Aktant“ vor.²⁵ Damit führt er vor, dass Mensch und Ding ständige Vereinigungen miteinander eingehen um Arbeitsschritte durchzuführen. Der Mensch gibt zwar den Ausschlag für eine Handlung, ohne die Aktanten ist aber kaum mehr etwas fertig zu bringen. So bedenkt man beim Erfolgsgefühl über eigene Leistungen kaum mehr, wie viel Anteil ein Gegenstand, ein Gerät, irgendein Ding daran hatte. Deshalb stellt Latour die übliche soziologische Sichtweise in Frage, die besagt, dass das Handeln von Menschen immer als motivierte und intentionale Aktionen von Subjekten aufgefasst wird. Die Definition einer human society, in welcher die Subjekte ihre Motive und Interessen in zwischenmenschlichen Vernetzungen austauschen und aushandeln, greift nicht mehr, weil die Menschen längst schon in einer Vernetzung mit allem möglichen Nicht-Menschlichen leben, da ohne diese kaum mehr eine Handlung durchführbar wäre.²⁶ Daraus schließt Latour: „Die Menschen sind nicht mehr unter sich“²⁷ und wendet sich gegen die gängige Vorstellung eines Dualismus von Natur und Kultur. In der von ihm vertretenen Akteur-Netzwerk-Theorie werden die Dinge als Teil der Gesellschaft angesehen, weil wir mit ihnen in Wechselwirkung stehen und gegenseitigen Einflüssen unterliegen. Die Dinge bilden demnach genauso wenig eine selbständige Welt wie die Menschen, sondern gemeinsam, als eine Vielzahl von Verbindungen menschlicher und nicht menschlicher Wesen, formen sie die Gesellschaft. Im Alltag werden Handlungsabläufe zwar noch vom Menschen geleitet, die Dinge verselbständigen sich aber immer mehr – beispielsweise im Straßenverkehr, wo die Handlungsleitung in erster Linie von Straßenampeln übernommen wird und erst bei deren Ausfall Ersatz durch den Menschen findet.²⁸ Auch wenn der Mensch die ‘Oberhand’ behält, und bestimmt, wann ein technischer Vorgang beginnt oder endet, hat er meist nicht mehr viel mehr dazu beizutragen, als einen Knopf zu drücken oder einen Schalter umzulegen, was gezwungenermaßen in der Verkümmern der Gestik endet.²⁹ Der Mensch verlernt die einfachsten Handgriffe, weil für alles Gerätschaften existieren, die Handlungsvorgänge vereinfachen oder überhaupt erst ermöglichen. Die Geschichte und der kulturelle Kontext der

²⁵ vgl. Böhme 2006, S. 80.

²⁶ vgl. ebda., S. 72 f.

²⁷ Latour 2000, S. 231.

²⁸ vgl. Böhme 2006, S. 76.

²⁹ vgl. Baudrillard 2007, S. 64.

Gebärden, die man an einem abgegriffenen Gegenstand förmlich nachfühlen kann, schwinden immer mehr. Betrachtet man zum Beispiel das Gemälde *Ein Paar Schuhe* (Abb. 37) von Vincent Van Gogh, hat man augenblicklich die damit verbundene Arbeit am Feld vor Augen.³⁰ Diese Aura, die scheinbar auch den Maler faszinierte, nimmt bei den neuen Gegenständen immer mehr ab. Meist ist nicht mehr die gleiche Kraftanstrengung von Nöten und die Spuren an Geräten verblasen. Um diese fehlende körperliche Anstrengung auszugleichen, geht man in seiner Freizeit zum Sport oder arbeitet sich – abermals an Geräten – im Fitnesscenter ab. Im Alltag bleibt dem Menschen aber nur noch ein simpler Knopfdruck, der einen komplexen dinglichen Vorgang in Gang setzt, welcher weder weiteres menschliches Eingreifen noch sein Verstehen erfordert. Diese Kettenreaktionen, welche sich, sobald der Anfang getan ist, nur noch von selbst fortführen, vollziehen sich in derselben dinglichen Selbstständigkeit, die sich im *Lauf der Dinge* oder in Tinguelys Skulpturen widerspiegelt. In den *Equilibres* tritt jedoch ein anderes Funktionieren der Dinge zu Tage. Hier geht es nicht länger darum, dass Dinge die ihnen auferlegten Aufgaben fehlerfrei durchführen. Vielmehr stehen die Objekte der *Equilibres* konträr zu ihrem ursprünglichen Gebrauch und fordern hierin eine neue Form des Funktionierens, das sich auf ihr Zusammenspiel als austariertes Gleichgewicht konzentriert. Zum Teil lassen sich sogar pointiert gesetzte Disfunktionalitäten erkennen. Da schneiden Flaschen- und Dosenöffner nicht länger in Metall sondern in Gemüse,³¹ Teekannen, Vasen und Flaschen werden kopfüber positioniert, was die Ausschüttung ihres Inhalts zur Folge hätte,³² ein Wagenheber dient nicht länger dazu etwas hochzuheben, sondern stützt von oben³³ und Stühle balancieren in eigenwilligsten Stellungen, was ein Sitzen unmöglich macht.³⁴ Manch andere Gegenstände der *Equilibres* dienen dem Gleichgewicht aber auch weiterhin mit ihren ursprünglichen Fähigkeiten – wie eine Säge, die sich soweit in ein Brett sägt, bis sie Halt für einen weiteren Aufbau findet,³⁵ Messer und Gabeln, die sich ins Gemüse schneiden,³⁶ Karotten, die im Reibeisen stecken, Schnüre, die spannen³⁷ und Klebebänder, die kleben.³⁸ All dem übergeordnet steht aber das Gleichgewicht, welchem sich die Dinge mit ihrem anhaftenden Gebrauch ergeben. Dass dieser oftmals über

³⁰ vgl. Heidegger 1960, S. 27.

³¹ *Das Talent*, Abb. 8; *Im ersten Morgenlicht*, Abb. 2 etc.

³² *Die Erziehung*, Abb. 12; *Am Abgrund*, Abb. 15; *Diebesgut*, Abb. 16 etc.

³³ *Diebesgut* etc.

³⁴ *Der Richter und sein Henker*, Abb. 40; *Das Gute und das Böse und die Kriminalpolizei*, Abb. 41 etc.

³⁵ *Die Vollendung*, Abb. 42 bzw. *Ehre, Mut und Zuversicht*, Abb. 43 bzw. *Kann ich alles? Darf ich alles?*, Abb. 44; *Der Streit*, Abb. 45 etc.

³⁶ *Der Zorn Gottes*, Abb. 10; *Die Kleinfamilie*, Abb. 7; *Bezahlter Killer*, Abb. 24 etc.

³⁷ *Die Seilschaft*, Abb. 46 bzw. *Die Mutprobe*, Abb. 47; *Der dunkle Trieb*, Abb. 48 etc.

³⁸ *Stillstand, Müdigkeit*, Abb. 22.

Kopf steht und eine Faszination für das Nicht-Funktionieren der Dinge in den Raum stellt, besagt auch der dem Band *Stiller Nachmittag* vorangestellte Satz: „*Am schönsten ist das Gleichgewicht kurz bevor's zusammenbricht.*“ Die Spannung, sich auf einem schmalen Grad zu bewegen, erhöht die Freude, wenn die Dinge schließlich ihre auferlegte Aufgabe erfüllen und zusammenhalten.³⁹ Der genannte Ausspruch verschwindet zwar im 2006 herausgegebenen Band, die Möglichkeit des Nicht-Funktionierens der Dinge (und ein Verweis auf den *Lauf der Dinge*) bleibt aber in den beiden Fotografien *Schwindel* (Abb. 38) und *Levitation* (Abb. 39) enthalten, in denen sich der Zusammenbruch manifestiert und vorgeführt wird. Sie bezeugen die Wahrhaftigkeit des Experiments und bedienen ein Gefühl der Befriedigung, dass doch nicht immer alles einwandfrei funktioniert. Wäre dies so, würde sich nach der anfänglichen Faszination auch bald Langweile einstellen – vor allem in einer Zeit, in der man sich immer auf das Funktionieren der Dinge verlässt und diesem mit einer Haltung der Gewohnheit gegenübertritt. So verwundert es nicht, dass in einer Gesellschaft, in der auf die Funktionstüchtigkeit von Systemen und deren Dingen äußerster Wert gelegt wird, in der Massen von Geld in die Technikforschung fließen und ihr dabei immer noch kompetentere Geräte entwachsen, das Nicht-Funktionieren von Dingen, von Handlungsabläufen und von Systemen oftmals zum Inhalt humoristischer Darstellungen wird. Als filmisches Beispiel mag hier Jacques Tatis *Play Time*⁴⁰ von 1967 dienen, das die moderne Welt in ihrer Überfunktionalität aufs Korn nimmt. Tatis Alter-Ego Monsieur Hulot gerät auf der Suche nach seinem Terminpartner durch unzählbare gleichförmige Bürogebäude in eine Messehalle, wo die aberwitzigsten Erfindungen vorgestellt werden – eine aufklappbare Brille, die das Schminken der Augen erleichtert, ein beleuchteter Besen für dunkle Zwischenräume, lautlos schließende Türen und ein Mülleimer, der sich in der Form einer antiken Säule versteckt. In dem von Tati dargestellten modernisierten und technisch durchorganisierten Paris scheinen alle Dinge bis ins Detail durchdacht und dennoch nicht zu funktionieren, da die simpelsten Handlungsabläufe undurchführbar werden, weil immer irgendein Gegenstand im Weg steht. Die Freude der Menschen – zumindest die des Monsieur Hulot – stellt sich im Film erst in einem Nachtclub ein, wo das Nicht-Funktionieren wegen dessen unrechtzeitiger Fertigstellung seinen Höhepunkt erreicht und an allen Ecken und Enden nach Improvisation schreit. So zeigt sich der Spaß am Nicht-Funktionieren der Dinge

³⁹ Tun sie es nicht, wird der Zusammenfall wiederum als neues Funktionieren umgedeutet und zu einer Kettenreaktion gezwungen (*Lauf der Dinge*).

⁴⁰ Jacques Tati: *Play Time*, Frankreich 1967.

oftmals darin, ein durchdachtes System zu stören, dessen Dinge in ihrer Funktion zu entfremden, und alles auf den Kopf zu stellen.

Unter dem Zusammenhalt der *Equilibres* werden die Dinge unter unterschiedlichsten Aspekten auf ihre Funktionstüchtigkeit hin geprüft und beweisen ihre vielseitige Einsetzbarkeit, durch die sie einem übergeordneten System dienen. Und genau an diesem Punkt zeigt sich der Unterschied zu den klassischen Vergleichsbeispielen der Kunstgeschichte. Das Funktionieren eines Systems zeigt sich in den *Mobiles* bei Calder oder in den *Métamécaniques* von Tinguely immer an abstrakten Formen. Bei Calder bilden die Bewegungen abstrakter Farbflächen, die wie Piet Mondrians Bilder in den Primärfarben Rot, Blau, Gelb und den Nicht-Farben Schwarz und Weiß gehalten sind, ein Ganzes,⁴¹ und bei Tinguely bekommen die einzelnen Teile – meist Blechgegenstände – durch ihre Bemalung einen abstrahierenden Charakter. Die *Equilibres* und der *Lauf der Dinge* errichten ihre Systeme dagegen aus kulturell bewerteten Objekten, wodurch zur dinglichen Bedeutung des Gleichgewichtes, dem Ausgleich bzw. Wirken von Kräften, der zeichenhafte Charakter der Gegenstände hinzutritt und die Systeme metaphorisch auflädt. Indem diese Gleichgewichtskonstruktionen jeden Moment dem Zusammenbruch geweiht sein können, werden den *Equilibres* weitere Bedeutungen auferlegt und diese metaphorische Ebene fortgeführt.

1.4. Gleichgewichtsmetaphern im Titel

Bei allen *Equilibres* ordnen sich die einzelnen Teile einem größeren Projekt, dem gemeinsamen Zusammenhalt, unter. Sie hängen in einem System zusammen und sind aufeinander angewiesen. Ein fehlerhaftes Zusammenwirken der einzelnen Teile kann das Konstrukt in jedem Moment zerstören und sein Scheitern fordern. Diese Metaphorik, die sich auf jegliches gesellschaftliches System anwenden lässt,⁴² erfüllen alle Gleichgewichtskonstruktionen, die je nach Fragilität und äußerer Krafteinwirkung von unterschiedlicher Dauer Bestand haben. Doch nicht nur auf Systeme im allgemeinen Sinn, sondern auch für ein Individuum scheint der Begriff passend, welches versucht, alle Bereiche

⁴¹ vgl. Baal-Teshuva 2002, S. 15.

⁴² vgl. hierzu David Weiss über die *Equilibres* in einem Interview: „Man könnte ihnen Worte zuordnen wie >Gesellschaft< oder >Familie<, aber so etwas soll nicht erzwungen wirken.“ zit. n. Collings 1990, S. 183.

des Lebens und sich selbst ins Gleichgewicht zu bringen – „ein ausgeglichener Geist“, „eine ausgewogene Ernährung“, „die nötige Balance“, „eine gleichwertige Beziehung“ – ein Ausgleich der Gewichte steht von fast allen immer am Ziel.

Zwar zeigen sich in der dinglichen Zusammensetzung und im Wirken der Kräfte Unterschiede in den *Equilibres*, diese finden jedoch unter der Metapher des Gleichgewichtes wieder zusammen. Manche Titel unterstützen diese Vorstellung einer gesellschaftlichen Form, die einen inneren Zusammenhalt fordert und ein Gemeinsames neben allen individuellen Interessen in den Mittelpunkt stellt. *Die Kleinfamilie* (Abb. 7), *Die Gewerkschaft* (Abb. 48) oder *Die Seilschaft* (Abb. 46) spielen mit dieser Zeichenfunktion als gemeinsam funktionierende Gesamtheit, in welcher die Konnotationen zu den einzelnen Gegenständen lediglich den Wirkbereich dieser Gemeinschaften eingrenzen. So stellt sich die *Kleinfamilie* aus Sachen des Haushaltes – Küchengeräte und Gemüse – zusammen, die *Gewerkschaft* aus Dingen der handwerklichen Arbeit – Säge, Brett, Leiter, Transportrodel etc., und die *Seilschaft* aus einer durch eine Schnur verbundene Gruppe an Gegenständen.

Die Betitelung, die ursprünglich erst im Nachhinein erfolgte, gibt nun den Konnotationsraum vor und bestimmt, wie welches Teil gedeutet wird. Mit den oben genannten Titeln wird ein Equilibrium als ausgeglichenes System empfunden, das für eine Zusammenarbeit, eine gemeinsame Existenz, auf die Kraft des Einzelnen setzt. Ist der Titel aber dramatischer konnotiert, tritt die Spannung der Situation in den Vordergrund, ob das Gleichgewicht hält oder in sich zusammenfällt. Da alle Teile des Equilibriums dieser Spannung unterliegen, breitet sich diese auch metaphorisch auf die Gegenstände aus und lässt neue Deutungen zu. Das Equilibrium *Die Seilschaft* (schwarzweiß, Abb. 46) bzw. *Die Mutprobe* (Farbfotografie, leicht veränderte Perspektive, im Bildband zwei Seiten weiter hinten, Abb. 47) vermag diesen Deutungswechsel vorzuführen. Die Wortkombination Seilschaft fand erst im 20. Jahrhundert in den Sprachgebrauch und benannte ursprünglich eine „durch ein Seil verbundene Bergsteigergruppe“⁴³. Die englische Übersetzung des Titels, *Roped mountaineers*⁴⁴, spielt auf diese Bedeutung an. In der deutschen Variante tritt jedoch eine weitere Bedeutung hinzu, da sich eine Seilschaft im übertragenen Sinn auch als eine Bezeichnung für unterschiedlichste Beziehungsgeflechte versteht, wie beispielsweise in der Politik, in welcher mehrere Personen miteinander verbunden sind. In jedem Fall aber besteht die Gemeinsamkeit der Vorstellungen von Seilschaft darin, eine gewisse Verbundenheit und somit auch gegenseitige Abhängigkeit zu bedeuten. Wenn einer fällt, fallen alle. Diese Bedeutung erfüllt sich auch, wenn der Titel

⁴³ vgl. Pfeifer 1993, zum Begriff „Seil“ ⇒ Seilschaft (20. Jh.).

⁴⁴ im Büchlein *Stiller Nachmittag* (Fischli, Weiss 1985) dem deutschen Titel hinzugefügt.

Die Seilschaft einer Konstruktion zugeordnet wird, in der eine Flasche, eine Karotte mit eingestochener Gabel und ein Pfannenwender durch eine Schnur an zwei Reiben gespannt werden. Einerseits stellt sich durch die Aneinanderkettung die Vorstellung eines Aufeinander-Angewiesen-Seins im Raum ein, andererseits lässt sich die Karotte mit einer Gabel im Kopf durchaus als ein die Steigung erklimmender Bergsteiger verstehen, der von Flasche und Pfannenwender gestützt und gehalten wird. So gelangen in der bildlichen Umsetzung die ursprüngliche wie die metaphorische Bedeutung des Wortes zu ihrer Erfüllung. Durch den Titel *Die Mutprobe* dramatisiert sich jedoch die Situation der Akteure, die nun die Karotte als Exponierteste, als Gefährdetste (wohl auch wegen der Gabel in ihrem Kopf) und demnach als Mutigste der Gruppe auftreten lässt. Die Anderen helfen ihr zum einen dabei, zum anderen schauen sie zu, wie sie sich der Gefahr aussetzt. Eine Mutprobe kann man zwar auch nur für sich selbst bestehen, um sich mit der eigenen Angst zu konfrontieren und diese schließlich zu überwinden, doch meist steht hinter dieser Probe ein Initiationsritual, um in einer gewissen Gruppe aufgenommen zu werden. Dieses verlangt nach einem Gegenüber, das diese Auseinandersetzung bezeugt und hier von Flasche und Pfannenwender repräsentiert wird. Durch die spannungsgeladene Situation, die mit einer Mutprobe üblicherweise einhergeht, tritt hier eine weitere Bedeutung des Begriffs Spannung hinzu, der sich im Kontext der Seilschaft noch auf das Aneinander-gespannt-Sein beschränkte, sich nun aber auch in einer spannenden Situation am Berg erfüllt. So zieht sich der Begriff Spannung in seiner Mehrdeutigkeit durch die Titel beider Fotografien wie auch durch die dingliche Zusammenstellung des Equilibriums, das hier durch die alles verbindende Schnur einer physischen Spannung unterliegt.

Die Gleichzeitigkeit der Spannungskraft als physikalische Notwendigkeit für ein Gleichgewicht und als Konnotation zu den Titeln tritt auch bei den vier Fotografien *Der Explosionsmotor*, *Der dunkle Trieb* (Abb. 48), *Die Belastungsprobe* und *Im Krafraum* auf. Bis auf die erste, in der die kleine Schale an der Spitze des Brettes fehlt, ist immer die gleiche Konstruktion festgehalten, und bei allen vieren stimmen die Titel in ihrem Assoziationsraum zusammen. Durch alle zieht sich die Vorstellung der Kraft – ob sie nun durch Explosion Leistung erzeugt oder die Psyche zu dunklen Taten treibt, als Last so lange auf etwas einwirkt, bis dieses nachgibt oder das zu erreichende Ziel darstellt, welches durch körperlichen Anstrengung und Übung erworben wird – als Begriff und als Vorstellung ist die Kraft in unterschiedlichsten Bereichen einsetzbar und wirksam.⁴⁵ Hier werden Stärke und

⁴⁵ vgl. Pfeifer 1993, zum Begriff „Kraft“: mhd., ahd. kraft: „Stärke, Vermögen, Fähigkeit, Macht, Tugend“.

Wirksamkeit der Kraft durch die dingliche Konstruktion auch bildlich spürbar. Durch das Gewicht der einzelnen Objekte, die hier eine andere Größendimension aufweisen als die vorigen *Equilibres*, wird das Spannungsmoment, welchem sie ausgesetzt sind, stärker. Die Leiter funktioniert als Grundgerüst, in welche der Metallstab, der Stock und die Säge mit dem aufgespannten Brett gesteckt sind. Durch das nach links ziehende Gewicht dieser länglichen Objekte, die alle durch eine Schnur miteinander verbunden sind, hält sie ihre schräge Position nach rechts. In diesem nebeneinander Aufgespanntsein wird die Kraft deutlich, der sie alle unterliegen, um zusammenzuhalten.

Von der Spannung im doppelten Sinn erzählt auch das Equilibrium *Vor dem Sturm* (Abb. 33), das sich mehrfach von der Metapher des Gleichgewichts nährt. Seine Form erinnert an ein Schiff, das sich vor dem Sturm noch auf den leichten Wellen des Tischtuches im Gleichgewicht halten kann, bei zu starkem Seegang aber dem Untergang geweiht sein könnte, was in jedem Fall eintritt, wenn die Schere das tut, was sie hier andeutet zu tun. Gleichzeitig mischt sich zur bildlichen Vorstellung der Verwüstung auch eine akustische, die den Sturm mit einem Anflug von Geräuschen verbindet. Vor dem Sturm befindet sich alles noch in der Ruhe des Gleichgewichts, das baldige Auseinanderfallen liegt aber schon in der Luft, denn ein Schnitt durch die Schnur würde einen Zusammenbruch bewirken, der von metallischem Klappern und gläsernem Klirren begleitet wird. Die ursprünglichen Funktionen von Schere und Schnur bleiben hier für ein Verständnis des Titels maßgebend und die anderen Gegenstände versuchen der Vorstellung des Sturmes durch ihre Materialzusammenwirkung gerecht zu werden.

2. Zeichenhafte Strukturen

Unter dem dinglichen und metaphorischen Überbegriff des Gleichgewichtes werden Konnotationen in Gang gesetzt und assoziative Stränge gezogen. Der Titel des jeweiligen *Equilibriums* lenkt hierbei den Blick und die Interpretation des Betrachters, wie er das gesamte Konstrukt und demnach die einzelnen Gegenstände deuten soll oder kann. Anfangs, bei der Entstehung der Konstruktionen aus *Stiller Nachmittag*, stand eine Betitelung für die beiden Künstler aber noch gar nicht im Raum. Das Experiment, aus vertrauten Gegenständen mit vertrauten Gewichten Gleichgewichte zu formieren, bildete den Ausgangspunkt, die Titeltage vollzog sich erst im Nachhinein bei der Sichtung des gesamten Fotomaterials und anschließenden Auswahl für die Ausstellung in der Kunsthalle Basel (1985) und die Retrospektive in der Tate Gallery in London (2006/07).⁴⁶ Nachdem der Titel der Konstruktionen ausschlaggebend für den zeichenhaften Charakter ist, den die Gegenstände hier annehmen, stellt sich die Frage, wie diese assoziativ zum Gebilde auftretenden Benennungen objektiv nachvollziehbar und beschreibbar sind. In manchen *Equilibres* fällt auf, dass ein gewisser gestalterischer Charakter im Vordergrund steht, sodass der Hauptaspekt eher ein Nachbauen gewisser Formen bildet als die Vorstellung eines zusammenhängenden ausbalancierten Systems. Indem die Titel hier das bezeichnen, was man in einer Ähnlichkeit der äußeren Form erkennt, die Zuordnungen also nach allgemeinen Assoziationsregeln getroffen werden, ist der Weg zwischen Objekt und Titel geradliniger und leichter nachvollziehbar.

2.1. Paradigmatische und syntagmatische Beziehungen

Wie Picassos Stierkopf von 1942 (Abb. 50) verbinden sich hier oftmals gleichzeitig metonymische und metaphorische⁴⁷ Strukturen. Dort wurden Fahrradsattel und Fahrradlenker, die zueinander eine metonymische Beziehung unterhalten, so kombiniert, dass sich daraus die Form eines Stierkopfes ergibt, der diesen als Metapher ersetzt.⁴⁸ Bei dem *Equilibrium Der Hase* (Abb. 51) ist nur die äußere Form der Gegenstände entscheidend, die – unterstützt von dem an die Wand geworfenen Schatten – in ihrer Kombination ein Bild ergeben, das mit dem

⁴⁶ vgl. Email von David Weiss, 7. Juni 2010.

⁴⁷ Saussure unterscheidet hier zwischen „syntagmatisch“ und „assoziativ“, vgl. Saussure 2001, S.147.

⁴⁸ vgl. Krauss 2004, S. 37.

Titel zusammengeht. Dabei stehen der Autoreifen, der den Unterbau bildet, und der in einen Kübel gesteckte Fahrradreifen, die Hasenohren, in metonymischem Verhältnis zueinander. *Eine gepflegte Erscheinung* (Abb. 52) stellt sich dagegen um eine Spur komplexer dar, weil sie zum einen als Metapher für eine Person zu lesen ist, die sich in etwas abstrahierter Form bildlich aus den zusammengestellten Objekten ergibt, und zum anderen als *Eine gepflegte Erscheinung* metonymische Beziehungen zu den einzelnen Objekten – Regenschirm, Schuhspanner, Putzmittel, blanke Schuhe – unterhält. Ein ähnliches Vorgehen zeigt sich bei *Mutter und Kind* (Abb. 53), wo das runde Keramikteil ihren Unterkörper bildet und sich der Oberkörper darüber in Form eines Schraubenschlüssels erhebt. Kopf und Hut erschaffen sich aus einem Stein und einer 1 Euro-Münze kombiniert mit einer Schraube, und die Nägel, die unter das Keramikteil geklemmt sind, stellen Füße oder Beine dar. Als eindeutiges mütterliches Zeichen erweist sich dabei das Band, mit welchem eine Batterie, das ‘Kind’, an den Körper der ‘Mutter’ gebunden ist. Die meisten Gegenstände, aus welchen die Mutter zusammengesetzt ist, stammen aus dem Kontext einer Werkstatt und stehen demnach in benachbartem Verhältnis zueinander. Die Dinge, die das Kind verkörpern, folgen aber weder dieser metonymischen Struktur, noch der metaphorischen, die mit einer äußeren Form korrespondiert, sondern bilden eine weitere Form der Metapher, die zu mythischen Bedeutungen aufschließt. Die Batterie, als kleiner Antreiber für Größeres, als gebündelte Kraft, vermag vielleicht die Wichtigkeit eines Kindes für seine Mutter zu bedeuten, schließlich erhellt es (kombiniert mit einer Glühbirne) ihr Leben. Mit einer Münze bestückt, schützt diese als Kopfbedeckung – korrespondierend zur Mutter – sein Haupt.

In *Ben Hur* (Abb. 23) zieht eine Sprühdose mit tierischer Kraft den Plastikschüsselwagen, den der aus Batterien zusammengesetzte Held der Geschichte bestiegen hat. Die einzelnen Objekte weisen untereinander einige Verwandtschaften auf, stehen aber nicht in assoziativer Beziehung zu dem Roman von Lew Wallace, dem Film von William Wyler oder dem Mythos der Person Ben Hur. Das Kraftmoment des Ziehens und die Möglichkeit zur Geschwindigkeitsbeschleunigung durch die tragenden Klebebandrollen vermögen es aber, essentielle Momente eines Wagenrennens zu vermitteln.

Herr und Frau Birne mit ihrem Sohn (Abb. 54) bilden den Anfang von drei aufeinander folgenden Szenen, in denen sich aus kombinierten Gegenständen Figuren ergeben, die nur zum Teil miteinander in Verbindung stehen und dadurch auch für sich selbst Standhaftigkeit besitzen. Durch die leichte Abänderung der Elemente in den Fotografien entsteht eine narrative Struktur mit Bildern aus dem Leben der Familie Birne. Im ersten werden sie vorgestellt – der ‘Vater’ aus Hammer, Kübel, Holzscheit und Schaumstoff zusammengesetzt

und die 'Mutter' aus Kartonrolle mit Birnenkopf, welcher für die Familie namensgebend ist, einem Flaschenstöpsel-Hut und Armen aus einer gebogenen Eisenstange, die auf einer Seite eine Konstruktion mit einem aufgespannten Gummihandschuh hält und mit der anderen ihren 'Sohn' in Gestalt eines Turnschuhs stützt. Die Gegenstände scheinen zwar relativ unbedacht aufeinander gestapelt, um lediglich drei Personen daraus zu bilden, die Zusammenstellung der 'Personen' aus gewissen Dingen hat aber starken Zeichencharakter. Der Vater baut sich auf einem Hammer auf, die Mutter wird von einem Gummihandschuh dargestellt, der Sohn von einem Turnschuh. Die Gegenstände stellen eine metonymische Verbindung zu den gesellschaftlichen Rollenbildern der einzelnen Personen her und nehmen soweit überhand, dass diese von ihren klischeehaften Attributen sogar als bildliche Metapher ersetzt werden. Das Klischee der bürgerlichen und konservativen Kleinfamilie verstärkt sich weiters in der Szenerie *Frau Birne bringt ihrem Mann vor der Oper das gebügelte Hemd. Der Bub raucht.* (Abb. 55). Vater Birne lehnt sich hier entspannt zurück und raucht eine Zigarette. Währenddessen eilt seine Frau herbei, um ihm das frisch gebügelte Hemd zu bringen, und erwischt dabei auf frischer Tat ihren rauchenden Sohn. Im nächsten Bild, *Herr und Frau Birne mit ihrem neuen Hund* (Abb. 56), wird der unartige Bub durch ein anderes Wesen ersetzt, welches eine Verschmelzung aus Vaters und Mutters Körperteilen darstellt. Der Hammer des Vaters, die Eisenarme der Mutter, sowie Stöpsel-Hut und Birnenkopf vereinigen sich nun zur Figur des Hundes. Dem Vater bleibt sein Schaumstoffkopf auf Holzschicht und Kübel und der Mutter ihr Gummihandschuh auf der Kartonrolle.

Die Gegenstände der oben genannten Konstruktionen müssen zwar durch ihre bestehenden Kräfte auf- und nebeneinander halten, um gemeinsam Gestalt anzunehmen, der Charakter eines Gleichgewichtssystems, das jeden Moment kippen kann und seinem Zusammenbruch nahe ist, wird hier aber nicht so forciert wie in manch anderen, die diesen äußeren gestalterischen Prinzipien weniger folgen. Allen aber ist gemeinsam, dass für die verwendeten Dinge oftmals neue Bedeutungszuordnungen getroffen werden. Dabei erlangen manche im Kontext mit anderen einen neuen Wert, manche bleiben bei ihrem gewohnten.

2.2. Neue und gewohnte Bedeutungen

Betrachtet man beispielsweise das Equilibrium *Bezahlter Killer* (Abb. 24), dessen Titel sich in seiner Metaphorik stark auf die in der Luft liegenden Spannung bezieht, ob das Konstrukt hält, sind manche Gegenstände wie die beiden Messer stark motiviert und bleiben ihrer Funktion treu, die Eier oder der Kartoffel erlangen im Kontext der Konstruktion aber eine neue Bedeutung. Die durch das Blitzlicht glänzenden Messer halten nur zusammen, weil sie sich in das 'Fleisch' eines Kartoffel schneiden, und ihren Höhenunterschied durch ein rohes Ei ausgleichen. Sie bilden den Unterbau für einen Siebschöpfer, in den mit Hilfe eines Weinglases, auf das sich die zwei besagten Eier staffeln, ein weiteres Messer an der Spitze eingespannt ist. Erfährt diese Gleichgewichtskonstruktion eine Einwirkung von außen, fällt sie auseinander und führt statt einem geplanten Mord gleich mehrere Eliminierungen mit sich – den Scherbenhaufen und das Eierblutbad vermag man sich vorzustellen. Dass es sich hier aber nicht um einen einfachen Mörder, sondern um einen bezahlten Killer handelt, bedeutet der notorisch gesäuberte Umraum. Die sterile Metallbodenfläche und die blank geputzte Fliesenwand sprechen von einem geplanten Verbrechen, das eine präzise Beweisvernichtung nach sich zieht, die sich hier mit einem Wisch erledigen lässt.

Die andere Wirkung von Gegenständen, ihre veränderte Ausstrahlung, die von ihrer Positionierung und ihrem Kontext abhängt, findet in der Kunst des 20. zahlreiche Anwendung. Werden Alltagsdinge in den Kunstraum transportiert und aus ihrem gewohnten Umfeld herausgenommen, wird die Verbindung mit ihrer ursprünglichen Funktion gekappt. Werden nun Gegenstände nebeneinander, aufeinander oder auch in absurden Gleichgewichtskonstellationen angeordnet, wird das Augenmerk auch in erster Linie darauf gelenkt, wie sie miteinander wirken. Dieses Vorgehen findet sich im übertragenen – gemalten – Sinne auch in einem Stillleben. So erscheint die Form eines Apfels unterschiedlich, wenn er neben einer Vase oder neben einem gleichförmigen Pfirsich platziert wird. Die Größe der Vase vermag zum einen eine Größe an Wichtigkeit bedeuten und lässt den Apfel zurücktreten. In Zusammenhang mit der Flasche tritt jedoch die Kategorie des Lebendigen hinzu und der Apfel erstrahlt in neuem Licht.⁴⁹

Mit dem Unterschied, dass in den *Equilibres* die Dinge nicht bloß nebeneinander gesetzt werden, sondern miteinander in stille Aktion treten, erweist sich hier aber das gleiche Prinzip. In Kombination mit einem Messer wirkt das Ei noch verletzlicher als ohnehin schon, und die

⁴⁹ Beispiel hierzu: Paul Cézanne: *Die blaue Vase* (1889-1890, Abb. 57).

Beschaffenheit des Kartoffelinneren bekommt ein neue fleischige Körperlichkeit. So sind alle Dinge von einer Vielzahl an Konnotationen umgeben, die für jeden Menschen durch den mit eingebrachten persönlichen Blickwinkel zum Teil unterschiedlich ausfallen, was auch die Deutungen der *Equilibres* immer an einem gewissen Punkt offen hält. Ein paar wenige Bilder, die im Büchlein *Stiller Nachmittag* enthalten sind, geben etwas mehr Aufschluss über die assoziative Titelfindung der beiden Künstler. In den Fotografien *Der Kreislauf* (Abb. 58), *Natürliche Ordnung* (Abb. 59), *Flirt, Liebe usw.* (Abb. 60) sind über die einzelnen Gegenstände Wörter geschrieben, welche die gefundenen Assoziationen benennen. Ein gedehnter Gummihandschuh spricht von Sehnsucht, ein Blecheimer von Erfüllung, ein Mann, der Zärtlichkeit erfährt, stellt sich aus Hose, Hoden und Kopf zusammen, Flirt und Liebe setzen sich in Leidenschaft, Hass und Trennung fort. Essentielle Themen des Lebens, Kreisläufe, Systeme, in die sich jeder immer wieder selbst einschreibt, finden hier in den nebensächlichsten Gegenständen ihre bildliche Benennung. Dabei sind im Fall des Hoden Formgebende Assoziationen ausschlaggebend, sprachliche bei der Erfüllung und benachbarte Vorstellungen bei einem Stöckelschuh als Zeichen für das Weibliche. Nachdem diese Beschriftung der Gegenstände, die klar vorgibt, wie jeder zu deuten ist, den Künstlern doch als zu bestimmend erschien, und nebenbei auch ästhetisch unbefriedigend, wurde dieser sprachliche Einsatz direkt im Bild wieder aufgegeben und nur noch Teile davon im abgeänderten Titel aufbewahrt.⁵⁰ So wurde *Der Kreislauf* zu *Melancholie, Sehnsucht, Strategie*, die Schwarzweißfotografie *Natürliche Ordnung* zu *Die unsichtbare Kraft*, bzw. in einer Farbfotografie zu *Zärtlichkeit*, und *Flirt Liebe usw.* zu *Flirt, Liebe*. Durch die Änderung des Titels wird der Deutungsraum anders bestimmt und begrenzt und die einzelnen Gegenstände dementsprechend unterschiedlich gelesen.

Was jeder Mensch in einem Gegenstand sieht, womit er ihn verbindet, mag oftmals sehr subjektiv sein, bei der Bedeutung von Wörtern trifft das allerdings seltener zu. Sie bringen in Form des Titels allgemein gültige Vorstellungen ins Spiel, die in einem kollektiven Gedächtnis gespeichert sind. So bleibt in diesen Bildern zwar die Möglichkeit, gewisse Details verschiedenartig zu deuten, bestehen, der Titel grenzt diese jedoch ein, indem er auf Bilder verweist, die sich eine Gesellschaft von einem bezahlten Killer, einer Seilschaft, von Zärtlichkeit oder dem Kreislauf abermaliger Beziehungsversuche macht. Um diese allgemein gültigen Konnotationen herausarbeiten zu können, die hier durch den Einsatz von

⁵⁰ vgl. Hinweis von David Weiss in einem Gespräch am 12. Juni 2010.

Alltagsgegenständen, deren Anordnung als Gleichgewicht, ihre Betitelung, ihre fotografische Momentaufnahme und ihre Positionierung im Bildband hervorgerufen werden, erscheint mir eine semiologische Betrachtung als hilfreich, da die Semiologie als eine „*Wissenschaft von Werten*“⁵¹ die Konstruktion von Bedeutungen zu fassen vermag. Auch wenn sich für die Theorie vom Wesen, der Entstehung und dem Gebrauch von Zeichen international der Begriff „*Semiotik*“ durchgesetzt hat, verwende ich hier bewusst den von Ferdinand de Saussure geprägten Begriff „*Semiologie*“, weil sich die Ausführungen der beiden Theoretiker Roland Barthes und Claude Lévi-Strauss über den Mythos bzw. das mythische Denken, welche den Leitfaden meiner Betrachtungen bilden, sich auf die gleiche Lehre stützen. Diese baut auf dem sprachlichen Zeichen auf, welches den Unterbau für jegliche Untersuchungen von Bedeutungen und Bedeutungskonstruktionen bildet.

2.1. Das Sprachliche Zeichen bei Ferdinand de Saussure

Ferdinand de Saussure untersucht die Sprache in ihrer sozialen Funktion und beschreibt sie als „*eine Wissenschaft, welche das Leben der Zeichen im Rahmen des sozialen Lebens untersucht*“⁵². Er teilt die Sprache ein in ‘Langue’ und ‘Parole’ – in die Sprache als System und die menschliche Rede, das Lautliche, das dem Gedanken als Mittel dient. Diese Zweiteilung von Sprache und Rede hat eine Zweiteilung von Vorstellung und Lautbild zur Folge. Im Sprechvorgang geht die Übertragung eines Lautbildes vor sich, auf welches eine Assoziation mit entsprechenden Vorstellungen folgt. Das sprachliche Zeichen setzt sich also aus Signifikat (das Bezeichnete, die Vorstellung) und Signifikant (das Bezeichnende, Lautbild) zusammen. Wichtig dabei ist die Verbindung und Entsprechung beider. Diese sind rein assoziativ und deshalb beliebig, da zwischen ihnen keine natürliche feststehende Zusammengehörigkeit besteht. Saussure prägte dafür den Begriff der Arbitrarität, der Willkürlichkeit. Diese Theorie kann dadurch bekräftigt werden, dass sich in jeder Sprache das Lautbild zur jeweiligen Vorstellung unterscheidet. So zeigt sich diese Verbindung einerseits als lose, willkürliche, andererseits wird sie durch die Übereinkunft der jeweiligen Gesellschaft gefestigt und für das Individuum unabänderlich gemacht. In der individuellen Betätigung zeigt sich die Sprache als psychologischer Vorgang, wichtiger für Saussure ist jedoch ihr sozialer Aspekt, das Entstehen und Funktionieren der Begriffe und Vorstellungen im

⁵¹ vgl. Barthes 1964, S. 88.

⁵² Saussure 2001, S. 19.

Kollektiv. Die Sprache wird also der Rede, dem ‘materiellen’ Träger der Sprache, übergeordnet und richtet sich auf das soziale Produkt, das sie darstellt – hervorgerufen und gefestigt durch gesellschaftliche Konventionen, von einer sozialen Körperschaft, um die Kommunikation zwischen den Individuen zu ermöglichen. Unter den Menschen, die diesem Kollektiv, dieser Gesellschaft angehören, werden annähernd dieselben Zeichen ausgetauscht, an welche die gleichen Vorstellungen geknüpft sind, da diese Assoziationen durch kollektive Übereinstimmungen festgemacht sind.⁵³ Die Sprache zeigt sich also als feststehendes System, als Institution, gleichzeitig lässt sie aber auch eine Entwicklung zu, und stellt sich als ein Produkt der vorhergehenden Epoche dar. Wird beispielsweise die Sprache einer Kultur in eine andere versetzt, können sich Veränderungen abzeichnen. Historische Ereignisse wie Kolonialisierung, Eroberungen etc. vermögen es, Sprachen in andere Umgebungen zu transportieren, und neue Entwicklungen im Sprachgebrauch, im Assoziationsreichtum zu bewirken, also eine Verschiebung des Verhältnisses von Bezeichnetem und Bezeichneten auszulösen.⁵⁴ Die Sprache bildet ein System aus Gliedern, die sich gegenseitig bedingen und deren Wert und Geltung nur aus der Existenz der anderen Glieder resultiert. Der Wert ist bestimmt durch etwas Unähnliches, das man gegen eine bestimmte Menge von etwas anderem gegen das zu Bestimmende auswechseln kann, und durch etwas Ähnliches, das man mit dem zu Bestimmenden vergleichen kann. So kann man beispielsweise ein Wort gegen eine Vorstellung oder ein anderes Wort austauschen. Der Wert dieses Wortes ist für sich also nicht bestimmt und nicht schon vornherein gegeben, er ergibt sich erst durch die Mitwirkung von all den anderen Wörtern, die außerhalb von ihm vorhanden sind, also erst durch das System der Sprache. So hängt der Wert des sprachlichen Zeichens von seinem Kontext ab, von den anderen Gliedern des Systems, sowie von den gesellschaftlich bedingten Assoziationen, den Vorstellungen, die mit ihm verbunden sind.⁵⁵

Im Bezug auf die kollektiven Übereinstimmungen der Assoziationen, die als Zeichen für eine Vorstellung eintreten, sowie die Veränderung der Bedeutung dieser Zeichen durch ihren Kontext weisen das Wort und das Ding gewisse Ähnlichkeiten auf. Beide dienen als Zeichen in einem kulturellen System der Kommunikation, indem sie Bedeutungen transportieren. Mit diesen allgemeinen Vorstellungen arbeiten auch Fischli und Weiss, die sich (besonders in den *Equilibres*) das Potenzial der Vieldeutigkeiten von Wörtern und Gegenständen zu nutze

⁵³ vgl. Saussure 2001, S. 76 ff.

⁵⁴ vgl. ebda., S. 79 f.

⁵⁵ vgl. ebda., S. 137 f.

machen, um auf gesellschaftliche Wertvorstellungen hinzuweisen und diese dabei gleichzeitig wieder in Frage zu stellen. Gegenstände vermitteln neben ihrem ursprünglichen Zweck eine ganze Reihe an Werten, was ihre kulturelle und soziale Wichtigkeit in unserer Gesellschaft begründet und demnach auch ihren zahlreichen Einsatz in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Der Konnotationsreichtum der Gegenstände, den es hier semiologisch zu fassen und zu beschreiben gilt, geht mit ihrem immensen gesellschaftlichen Stellenwert einher, der hier aus soziologischer Sicht skizziert werden soll.

3. Konnotationen von Alltagsgegenständen

Dinge umgeben uns tagein tagaus, ohne sie ist man zu fast keiner Handlung mehr fähig. Ohne die Hilfe der Dinge funktionieren wir nicht mehr. Durch dieses Abhängigkeitsverhältnis setzt man sich ständig mit ihnen auseinander und verbringt gemeinsam viel Zeit, weshalb man dazu neigt, seine Dinge zu verpersönlichen und ihnen eine Seele zuzusprechen. Stellt man sich eine verlassene Wohnung, ein Zimmer vor, in welchem sich alle Gegenstände des ehemaligen Besitzers im ursprünglichen unveränderten Zustand befinden, bekommt ihre Aura eine unheimliche Dimension. Die Dinge sind es, die einem das Gefühl geben, an etwas gebunden zu sein, denn das, was wir ein Zuhause nennen, ist im Grunde nur ein Ort, wo man all seine Dinge aufbewahrt. Die eigenen Dinge vermitteln das Gefühl von Behaglichkeit und Vertrautheit, und wenn man verreist, überlegt man genau, welche Dinge man mit sich nimmt, denn einfach alles hinter sich zu lassen, ist für die meisten Menschen unvorstellbar. Diese Psychologisierung der Dinge, die Frage, wozu Menschen gewisse Dinge brauchen, warum sie diese um sich haben wollen, spielt im Werk von Fischli und Weiss eine tragende Rolle. Es geht mehr darum, was ein Ding vermittelt, wovon es erzählt, und nicht nur um das Ding an sich in seiner äußeren Erscheinung. In diesem Aspekt, die Dinge nicht einer Hochstilisierung zu unterziehen, zeigt sich auch eine Abgrenzung zur ausgehenden Popart.⁵⁶ Bezüge lassen sich erst wieder zwischen den Arbeiten aus Gummi oder Polyurethan von 1986-88 (in Originalgröße abgegossene Gegenstände wie eine Mauer, ein Hundenapf, eine Besteckschublade, eine Kerze etc.) und gewissen Werken von Claes Oldenburg herstellen, der durch die Monumentalisierung jeglicher Gebrauchsgegenstände (*Lippenstift-Denkmal* der Yale University 1969, *Wäscheklammer* in Philadelphia 1976, *Krawatte* in Frankfurt am Main 1994 etc.) gleichermaßen auf deren Bedeutung im alltäglichen Leben eingeht.

Die Gummiserie wirft Fragen auf, warum man sich ein Haustier hält, warum man seinen Garten einschließt oder auch warum Ordnungssysteme so gängige Verkaufsprodukte darstellen. Dabei geht es um die „*Echtheit der Gefühle und Empfindungen, die zum Leben nötig sind.*“⁵⁷ Dinge werden produziert, um gewisse Bedürfnisse zu befriedigen und dienen somit als Stellvertreter für Ideen und Vorstellungswelten. Nur zu oft steht aber die Realität des Gegenstandes einer Irrealität des Bedürfnisses gegenüber.⁵⁸ Die Objekte werden mit Stimmungen und Gefühlen aufgeladen und nicht mehr bloß ihrer reinen Funktion wegen produziert und angewendet. Die Wünsche, die hinter dem Bedürfnis stehen, erfüllen sich

⁵⁶ vgl. Tazzi 1990, S. 142.

⁵⁷ Weiss in ebda.

⁵⁸ vgl. Baudrillard 2001, S. 14.

jedoch nur selten und wenn, dann nur für einen gewissen Zeitraum. Die beiden Künstler äußern sich dazu in einem Interview:

Peter Fischli: „Es läuft immer auf eine Tragödie hinaus. Die Wünsche sind immer zu groß...“

David Weiss: „...oder wir erkennen, dass diese Dinge einfach nicht schön genug sind für das, was wir vom Leben erwarten.“

Peter Fischli: „Wir benutzen das Auto hunderte Male, aber nur sehr selten fühlen wir uns frei und glücklich beim Fahren. Meistens fahren wir zur Arbeit. Die Autos auf den Plakatwänden aber scheinen immer nur in die Ferien zu fahren, nie zur Arbeit...“⁵⁹

Fischli und Weiss widmen sich der Ironie hinter den Mythen, welche unsere Gesellschaft bildet, wie dem Gefühl der Freiheit und Unabhängigkeit, das dem Menschen beispielsweise durch ein Auto serienmäßig versprochen wird, eine Vorstellung, der das reale Leben nur selten gerecht wird.⁶⁰

3.1. Dinge als Ich-Erweiterung

Dinge dienen immer schon und nun immer mehr dazu, das Ich darzustellen und zu repräsentieren. Ein Auto, ein Computer, jegliche Wertgegenstände oder auch die eigene Wohnung scheinen in gewisser Weise die eigene Persönlichkeit wiederzuspiegeln und demnach entscheidend zum „*expressiven Environment*“⁶¹ einer Person zu gehören. Weil Menschen diese Dinge um sich so sehr brauchen, um sich selbst damit darzustellen, zeichnen sie sich als Stabilisierungsfaktor einer Persönlichkeit aus, da die Bemächtigung ihrer dabei hilft, das menschliche Selbst zu erschaffen, zu unterstreichen und schließlich am Leben zu erhalten. Der Mensch braucht die Dinge also nicht bloß, um Handlungen zu vollführen, sondern, noch existentieller, um sein Selbst zu konstituieren. Die Identifikation mit den Dingen bestärkt und verdichtet das Selbst, das ohne sie grenzenlos wäre und sich auflösen würde.⁶²

Die Dinge eines Menschen vermögen es, ihn in sein seelisches Gleichgewicht zu bringen und dort auch zu halten, ein Bild, das sich metaphorisch in einem Equilibrium aus Gegenständen erfüllt, in welchem der Mensch hinter seinen Dingen zurücktritt. Das Equilibrium *Eine*

⁵⁹ zit. n. Tazzi 1990, S. 142

⁶⁰ vgl. Peter Fischli: *“Viele Dinge geben vor, mehr zu sein, als sie in Wirklichkeit sind. Das wollten wir mit dem ‘Auto’ zum Ausdruck bringen: ein Auto, das den Anspruch erhebt, mehr zu sein als es ist.“* zit. n. ebda., S.143.

⁶¹ Nils Arvid-Bringéus, in Böhme 2006, S. 100

⁶² vgl. Böhme 2006, S. 94

gepflegte Erscheinung (Abb. 52) erschafft sich als Turmartiger Aufbau aus einer Vase, einer Plastikflasche mit unerkennbarem Etikett, einer Rumflasche und einem schwarzen Möllerschuh, der mittels Schuhspanner aus der Vase wächst, und einem Regenschirm, der sich galant daran anlehnt. All diese Dinge können helfen, eine gepflegte Erscheinung zu vermitteln – der blank geputzte Schuh, der dank Schuhspanner seine Form behält, die Vase, deren Zweck darin besteht, einen höflich überbrachten Blumenstrauß in sich aufzunehmen, und die nicht klar definierte Plastikflasche, die möglicherweise Reinigungsmittel beinhaltet, um sauber zu bleiben. Wie es sich mit dem Rum verhält, ist nicht ganz klar – vielleicht dient er dazu, den gepflegten nachmittäglichen Schwarztee etwas aufzupeppen, oder er verweist auf eine Seite jenseits der vorgegebenen Erscheinung. Der Regenschirm schützt dabei den Auftritt, damit dieser gepflegt bleibt. Obwohl sich hier nur Dinge aufeinander türmen, lassen sich daraus Persönlichkeitszüge eines möglichen Besitzers lesen. Stellt man sich einen Mann ohne Attribute vor, ohne charakteristische Kleidung, man wäre nicht dazu fähig, ihn einzuschätzen und etwas über Persönlichkeitsmerkmale zu erzählen. Nimmt man Menschen ihre persönlichen Gegenstände, ihre eigene Kleidung, erkennt man ihnen in gewisser Weise auch die eigene Persönlichkeit ab – so wird Menschen in Gefangenschaft nicht nur ihre Freiheit entzogen, sondern auch ein Teil ihres Selbst.

Wie Dinge die Persönlichkeiten eines Einzelnen konstituieren, treten sie auch für eine ganze Gesellschaft als Stabilisatoren ein – im positiven wie im negativen Sinn. Indem Dinge uns durch ihre wachsenden Fähigkeiten immer mehr an sich binden, weil sie das menschliche Handeln unnötiger machen und jegliches Fortschreiten beschleunigen, sind wir von ihnen abhängig und werden dadurch auch leichter manipulierbar. Gibt eine Gesellschaft vor, was zu welchem Zeitpunkt gerade wünschenswert ist, richten sich die Individuen kollektiv danach und machen sich auf um dieses oder jenes zu kaufen. Die Werbung, deren Inhalt und wichtigste Aufgabe es ist, Vorstellungswelten zu erschaffen und diesen entsprechend Wünsche zu produzieren, unterstützt sie dabei. Und diesen Mitteilungen der Werbung ist man ständig ausgesetzt – welches Informationsmedium auch immer man versucht, man entkommt ihr nicht. Ziel der Werbung ist es, dem Adressierten das Gefühl zu geben, dass ihm etwas fehlt, was er durch den Kauf eines bestimmten Produktes aber augenblicklich wieder ausgleichen kann um seinem ersehnten Glück, seiner ersehnten Vollständigkeit näher zu kommen. Es sind längst nicht mehr nur Dinge, die einem das kaufbare Glück versprechen, in der Werbung scheint auch die richtige Lebensversicherung, der Urlaub am perfekten Ort oder die passende Ernährung ein Weg zur absoluten Zufriedenheit zu sein. Indem aber all das zeitlich limitiert ist, und kein Produkt und keine Vorstellung für immer Wohlgefallen und

Ausgeglichenheit schenkt, und diese Räusche verfliegen, wartet schon eine neue Liste an Wunschträumen darauf, durch ihren Konsum erfüllt zu werden.

Oftmals geht es in der Fülle der Dinge schließlich gar nicht mehr so genau darum, was man schließlich kauft – der Wert, den man zu konsumieren sucht, liegt mehr in der Fülle der Dinge selbst. Beinahe alles, was man sich wünscht, ist zu haben, denn alles lässt sich mit etwas Geld von überall beschaffen, und das meist bloß mit dem geringen Aufwand eines Mausklicks. Ist man diesen Umstand erstmals gewohnt, fällt es schwer, sich davon wieder zu lösen und diese ‘Freiheit’ aufzugeben. Denn dies ist das Gefühl, das einem die Fülle der Dinge suggeriert – frei zu sein, obwohl die Freiheit genau durch diese bedingt ist.⁶³

Den Wert der Dinge und vor allem den Wert ihrer Vielzahl vermitteln die *Equilibres* *Diebesgut* (Abb. 16), das hier gestapelt wird und *Der Warenhauskönig* (Abb. 17), dem noch einiges an Gegenständen hinzugefügt wurde. Hier wird nicht dem einzelnen Gegenstand Beachtung geschenkt, der Fokus liegt eher auf der Menge, der Ansammlung von Objekten. Der Titel *Der Warenhauskönig* bezeichnet zum einen den Chef eines Kaufhauskonzerns, zum anderen verweist der nicht mehr allzu gebräuchliche Begriff Warenhaus auf einen Zeitpunkt in der Geschichte, an dem die ausufernde Anschaffung von Dingen eine neue Dimension erlangte. Mit dem Entstehen der Warenhäuser um 1850 war ein anderes Konsumverhalten möglich geworden, das nicht bloß die persönliche Wunscherfüllung erleichterte, sondern auch soziologische Relevanz besaß, weil sich die Milieuzugehörigkeit plötzlich differenzierter darstellte und den jeweiligen Status durch die Demonstrierung von Warenkonsum öffentlich deutlicher machte. Mit dieser wachsenden Lust am Konsum, die als modern galt, entwickelte sich auch ein Diskurs zur Kleptomanie, die in Warenhäusern durch die neuen Bedingungen hervorgerufen wurde.⁶⁴ Die Verführung und der Reiz, Mengen an Waren zu kaufen oder zu stehlen, scheinen auch die Verbindung zwischen den Fotografien *Diebesgut* und dem *Warenhauskönig* herzustellen. Beide Bilder zeigen die Dinge in Farbe, das zweite dunkler gehalten, wodurch die Schatten an der Wand so stark hervortreten, dass sich teilweise keine Unterscheidung zu den Dingen mehr ausmachen lassen. In einem weiteren Bild, das dieselben Dinge zeigt wie *Der Warenhauskönig*, wird dieser Effekt durch den Einsatz der Schwarz-Weiss-Fotografie noch verstärkt. Hier entfaltet sich nur noch ein Gewirr aus Objekten und

⁶³ vgl. Böhme 2006, S. 113 f.

⁶⁴ Zeitgenössische Theorien aus der Medizin wandten den Begriff der „Klausucht“ vor allem auf stehende Frauen an, da die gängige Erklärung darin bestand, dass Frauen während der Menstruation oder Schwangerschaft leichter anfällig für die Verführungskraft der Waren wären, vgl. Haller, Lenz 2009, S. 73 f. und Emil Zolas Roman *Au Bonheur des Dames*. Paris 1883, indem ein Kaufhausdetektiv vor allem schwangere Frauen verfolgt.

Schatten, in welches man durch den zentralperspektivisch gewählten Bildausschnitt, der den Tisch nach hinten zusammenlaufen lässt, regelrecht hineingezogen wird. *Ein böser Traum* (Abb. 18) scheint den Zustand wiederzuspiegeln, der einen ereilt, wenn man von der Macht seiner angehäuften Gegenstände überwältigt wird, die sich meist in der Überzahl befinden.

3.2. Dinge in ihrer Zeichenhaften Funktion

Die Auffassung, dass Dinge als Stellvertreter des Glücks angesehen werden, durch deren Konsum es sich mitkaufen lässt, stellt ein trügerisches Faszinosum unserer Gesellschaft dar. Welche Dinge es schließlich sind, die ersehnt werden, lässt Rückschlüsse auf die Sozialisierung des jeweiligen Menschen ziehen, da Dinge Ausdruck einer Kultur sind, weil sie von ihrer Eingliederung in dieselbige erzählen. Nicht in jeder Kultur, nicht in jeder Gesellschaft, nicht in jeder Klasse gibt es oder will man dieselben Dinge. Besitzt man nun dies oder jenes, und zeigt dies auch, erklärt man sich dadurch oftmals einer gewissen Gruppe zugehörig.

Henry Petroski, Professor für Ingenieurwissenschaften an der Duke University, der eine *Evolution der Gebrauchsgegenstände*⁶⁵ ‘rekonstruierte’ nimmt darin eine Schnecken-Gabel zum Beispiel, um die den Dingen innewohnende Funktion Ordnungen zu erstellen, zu charakterisieren.⁶⁶ Alltägliche Dinge, die in Handlungsvorgänge eingewoben sind, können ebensoviel über eine Persönlichkeit mitteilen wie die Bedeutungsbeladenen Objekte, die man sich oftmals nur aus Repräsentationszwecken anschafft. Was wer wann wie macht ist entscheidend für eine Aussage über seine Person und seinen Charakter. Es gibt Handlungen, die jeder Mensch jeden Tag ausführt, allerdings in anderem Umfeld, in anderer Tradition, in anderem Ritus. Dabei sind es die für diese Handlungen notwendigen Dinge, die von den stattfindenden Situationen und deren Unterschiedlichkeiten erzählen. Was und wie man isst, erzählt von dem gesellschaftlichen Umraum, dem man sich zugehörig fühlt, denn nicht jeder weiß um die Handhabung einer Schnecken-Gabel. Und an diesem Punkt bekommt ein simples Ess-Werkzeug mythische Funktionen zugesprochen, weil es hier die Macht erlangt, einen Menschen einer gesellschaftlichen Klasse zuzuordnen. Die Dinge beschränken sich in ihrer technischen Funktion nicht bloß darauf den Menschen zu dienen, darüber hinaus tragen sie

⁶⁵ Henry Petroski: *Messer, Gabel, Reißverschluss. Die Evolution der Gebrauchsgegenstände*. Basel/Boston/Berlin 1994.

⁶⁶ vgl. Böhme 2006, S. 100.

eine 'Aura' um sich, die Geschichten über ihre Herkunft und Verwendung erzählt und eine Schnecken-Gabel, wird zum Zeichen für das gediegene Umfeld einer höheren Klasse. Trotz der verweisenden und demnach zeichenhaften Funktion eines Gegenstandes lässt sich hier aber keine eindeutige Grenze zwischen Denotationsebene (die sachliche Bezeichnung des Dings) und Konnotationsebene (die mitschwingende Nebenbedeutung, wodurch er in ein kulturelles System versetzt wird) ziehen wie bei Sprache und Rede.⁶⁷ Die Denotationsebene, die von der ursprünglichen Funktion der Gabel berichtet, als ein Gerät, welches das Verspeisen dieses schlüpfrigen Tieres erleichtert, und die Konnotationsebene, die sich ihrem Bedeutungshof widmet, der über seine Funktion hinausreicht und auf ihre gesellschaftliche Umgebung schließen lässt, sind eng miteinander verbunden, da Gegenstände ihre Bedeutung verinnerlichen und ihnen diese nicht erst nachträglich als Konnotationsebene auferlegt wird. Bei dem Beispiel der Schnecken-Gabel könnte man diesen Umstand so ausdrücken, dass in ihrer Erfindung, in ihrer Produktion schon der kulturelle Umraum mitgedacht wird, weil das Verlangen nach einer solchen Gabel erst dort entspringt. Die Schnecken-Gabel hat sich ihren kulturellen Kontext verinnerlicht und wird nur für ihn produziert.

Jean Baudrillard, der in *Le système des objets* von 1968 den Zugang zu den menschlichen Verhaltensweisen und Verhältnissen auch über die alltäglichen Gegenstände schafft, und daraus auf ein System an Bedeutsamkeiten schließt,⁶⁸ sieht in der „*Umwelt des Alltags [...] in hohem Maße ein >abstraktes< System [...], worin die Gegenstände hinsichtlich ihrer Funktion zumeist isoliert dastehen, und erst der Mensch stellt ihre Kohärenz, nach Maßgabe seiner Bedürfnisse durch ein funktionelles Gefüge, her.*“⁶⁹ Nur durch ihre Funktion erlangen sie noch keinen Wert, sie „*streben [...] andauernd aus dem technischen Verband in einen zweiten Signifikationsbereich, fliehen vom technischen System in das kulturelle*“⁷⁰, wo sie als mögliche Wunscherfüller schließlich zu einer Bedeutung gelangen. Die Konnotationsebene, die im Grunde den inessentiellen Teil eines Gegenstandes ausmacht, wird im kulturellen System zum entscheidenden Part und wird auch dementsprechend eingesetzt um den Verkauf eines Produktes zu sichern. Untersucht man die unterschiedlichen Bedeutungsebenen eines Gegenstandes anhand einer Kaffeemühle, nimmt der elektrische Motor, also die eigentliche Funktion, Kaffeebohnen zu zerkleinern, die konkrete und objektive Ebene ein. Etwas weniger objektiv stellt sich die spezifische Variante dar, wie die Kaffeebohnen gemahlen werden können, da dies vom jeweiligen Bedürfnis des Verbrauchers abhängt. Absolut nicht objektiv

⁶⁷ vgl. Baudrillard 2007, S. 16.

⁶⁸ vgl. ebda., S. 11.

⁶⁹ ebda., S. 15.

⁷⁰ ebda.

daran sind schließlich die Farbe und die Form der Kaffeemühle. Die letzteren beiden Eigenschaften fallen in den Bereich der formellen Konnotation, wo der Gegenstand personalisiert wird.⁷¹ Diese Konnotation wird jedoch zum entscheidenden Marktaspekt. Die Werbung, welche Menschen zum kaufen animieren soll, baut mittlerweile viel weniger auf den eigentlichen Sinn des zu vermarkenden Objekts und viel mehr auf die Gedanken und Gefühle, die damit verbunden werden. Hartmut Böhme verweist darauf, dass viele Dinge überhaupt nur deshalb existieren, weil sie „sozialen Sinn und semantischen Überschuss“⁷² erzeugen. Diese Bedeutungsaura, welche den Dingen schon von Beginn an infiltriert wird und die an ihnen festwächst, macht ihre kulturelle Geltung aus, und erzählt somit auch von der Gesellschaft, derer sie entstammen. In diesem Sinn werden Dinge zu „Archiven des Gedächtnisses“⁷³, an denen einzelne Personen sowie Kollektive Halt finden. Indem sie jedoch Ergebnisse historischer Faktoren sind, hat ihre Wertigkeit nicht auf ewig bestand. Manche Gegenstände behalten ihre Geltung, manche verlieren sie rasend schnell, weil sie anderen Einflüssen wie beispielsweise technischem Fortschritt unterworfen sind. So kann ein technischer Gegenstand, der noch vor einem halben Jahr seinem Besitzer Bewunderung einheimste, ihn im Hier und Jetzt augenblicklich der Unwissenheit überführen, weil er von den neuesten Entwicklungen offenbar keine Ahnung hat. Diese Dinge, die durch neue ersetzt werden und somit augenblicklich ihren Wert verlieren und vom Markt genommen werden, sind dem Untergang geweiht. Sie werden zerstört oder möglicherweise noch rechtzeitig ausgeweidet, bevor sie am Müll landen, wo sie ihrer Wertigkeit auf immer entzogen werden. Die Gegenstände unterliegen deshalb keinem stabilen System, weil der Markt von Faktoren gesteuert wird, die sich der Erfüllung von inessentiellen Wünschen widmen.⁷⁴ Und diese inessentiellen Wünsche, die Unwichtigkeiten, die unser Leben zwar bestimmen, weil sie vorgeben, es uns dadurch zu erleichtern, waren noch nie welche von Bestand. So lässt sich das Verweisende, das Zeichenhafte eines Gegenstandes nicht mit den Kategorien des sprachlichen Zeichens erklären, sondern verlangt nach einem anderen Begriff, der es vermag, den ausufernden Bedeutungsreichtum seiner Konnotationen wie auch die Unbeständigkeit seiner Wertigkeiten einzuschließen.

⁷¹ vgl. Baudrillard 2007, S. 16 f.

⁷² Böhme 2006, S. 110.

⁷³ ebda.

⁷⁴ vgl. ebda., S. 17.

4. Das Bedeutende einer Gesellschaft

4.1. Der Mythos nach Roland Barthes

In seiner Ideologiekritischen Schrift *Mythologies* von 1957 beschreibt Barthes den Mythos als ein Mitteilungssystem, das sich nicht parallel und gleichberechtigt neben der Sprache auftut, sondern auf ihr begründet. Es tritt als zweites semiologisches System in den Raum, in welchem es nicht um Fakten, sondern um Geltungen geht.⁷⁵ Wie im ersten semiologischen System, der Sprache, existieren hier ein Bedeutendes und ein Bedeutetes, mit der entscheidenden Korrelation, die beide miteinander verbindet und das Ganze assoziativ zu einem Zeichen macht. Dieses Zeichen aus dem System der Sprache wird zum einfach Bedeutenden im zweiten System des Mythos. Der Endterminus des ersten Systems wird also zum ersten oder Teilterminus des zweiten. Das Bedeutende im Mythos nimmt demnach eine Doppelstellung ein. Als Zeichen im linguistischen System ist es mit Sinn erfüllt und hat bereits eine Bedeutung, im Mythos tritt es jedoch wiederum als leere Form auf. Dies begründet sich darauf, dass die Träger der mythischen Aussage, egal ob es sich dabei um Worte oder Bilder handelt, sich nur mehr auf das reine Bedeuten reduzieren und nur noch eine Ausdrucksweise darstellen. Barthes nennt diese beiden linguistischen Systeme die Objektsprache, derer der Mythos sich bedient um sein System zu errichten und die Metasprache, die von dieser ersten spricht. Befasst man sich mit der Metasprache, muss die Objektsprache nicht in ihrer Zusammensetzung berücksichtigt werden, lediglich die Tatsache, dass es sich bei dem Zeichen der Metasprache schon um ein mit einer Bedeutungsfunktion versehenes handelt, darf nicht außer Acht gelassen werden. Demnach kann über Worte und Dinge in gleicher Weise nachgedacht werden.⁷⁶

Das Zitat „*Der Mythos ist eine Aussage*“⁷⁷ legt dar, dass alles zu einem Mythos werden kann, solange es von einer Gesellschaft durch Aneignung, Verwendung, Benennung zu etwas Bedeutendem erhoben wird.⁷⁸ So können Dinge wie Aussagen mit einem Wert behaftet zu etwas Geltendem werden und dadurch den Bereich des Mythos betreten. Auch wenn erst eine Gesellschaft etwas zu einem Mythos erhebt, ein Ding (wie auch das sprachliche Zeichen) also durch konventionelle Übereinstimmung zu seiner Bedeutung gelangt, zeichnet sich das Verhältnis von Bedeutendem zu Bedeutetem nie durch die selbe Arbitrarität aus wie beim sprachliche Zeichen. Der Mythos ist immer zu einem Teil motiviert. Zum einen, weil der

⁷⁵ vgl. Barthes 1964, S. 88..

⁷⁶ vgl. ebda., S. 93 f.

⁷⁷ ebda., S. 85.

⁷⁸ vgl. ebda., S. 86.

Mythos durch sein Bedeuten immer etwas zu erreichen sucht, wie im Fall der oben genannten Kaffeemaschine, deren Bedeutungsebene der Vermarktung und dem Verkauf des Produktes dienlich ist, zum anderen, weil sein Träger – wie ein Mythos behafteter Gegenstand – niemals ganz seinen ursprünglichen Zweck verleugnen kann und dieser immer in seiner Bedeutungsebene mit einschließt.

Den Assoziationsraum, der jeden Gegenstand, jede Form des Mythos umgibt, sprechen Fischli und Weiss beispielsweise in Bezug auf ihren Film *Der Lauf der Dinge* an: „*Auch GUT und BÖSE liegen oft sehr nah beieinander, z.B. wo die Kerze auf der Schaukel die Zündschnur anzündet. Kerze und Schaukel sind eher gut, weil lieb und kindlich, und die Zündschnur ist böse, denn für etwas Harmloses brauchst du sie ja nicht.*“⁷⁹ Hier werden nicht mehr nur Konnotationen angesprochen, sondern gleichzeitig auch deren Wertungen, die sich je nach Kontext verschieben können. Entweder ergibt sich die Wertung aus der gedanklichen Verbindung zur Funktion eines Dings wie bei der Zündschnur, oder aus einer metonymischen Verkettung wie im Falle der Kerze oder Schaukel. Sieht man eine Schaukel, denkt man sich automatisch ein Kind dazu. Bei der Kerze stellt sich ein Bild von Ruhe und Besinnlichkeit ein, obwohl sie ein Träger von Feuer ist, das üblicherweise – vor allem in Kombination mit einer Zündschnur – mit Gefahr in Verbindung gebracht wird. Die Kerze verliert hier ihren harmlosen Schein, weil sie durch ihre Fähigkeit, eine Schnur zu zünden, einen Pakt mit dem ‘Bösen’ eingeht. Dieses Beispiel zeigt die bedingte Arbitrarität des Mythos auf – zum einen bezieht sich die Wertung eines Gegenstandes, der Mythos, der ihn umgibt, auf seinen Kontext, was einen Bedeutungswechsel möglich macht, andererseits bleibt das Bedeutete auch immer mit der ursprünglichen Funktion seines Trägers verbunden, was einer völligen Beliebigkeit der Bedeutungszuordnung widerspricht. Mit den Kategorien des Mythos kann das System der Dinge als ein System von Geltungen beschrieben werden, das den Übereinstimmungen einer Kultur unterliegt, die bestimmt, ob etwas Wert hat oder nicht. Dementsprechend wird gehandelt, dementsprechend den Dingen ihr Platz zugewiesen. Wird ein Ding kulturell entwertet, verlässt es den Kulturraum, wird entdinglicht, und findet sich im amorphen Gefüge von anderen entdinglichten Dingen, dem Müll, wieder. Wie also die als wertvoll befundenen und bewahrten Dinge in ihrer zeichenhaften Funktion als Mythen über die Denkweisen einer Gesellschaft berichten können, so kann das auch ihr Müll.⁸⁰

⁷⁹ Fischli und Weiss in Frey: *Das gelingende Scheitern* 1990, S.165.

⁸⁰ vgl. Böhme 2006, S. 127 f.

Die Kategorien des Mythos sind demnach immer nur vom Standpunkt einer gewissen Kultur zu verstehen, weil diese die Bedeutungen und Werte erst konstituiert. Um die Wertigkeiten richtig deuten zu können, mit welchen die Gegenstände und die Titel der *Equilibres* belegt sind, bedarf es eines Blickes auf Ort und Zeitpunkt ihrer Entstehung.

5.2. Zürich in „Saus und Braus“

Im Umgang mit Materialien wie gefundenen Alltagsgegenständen oder Lebensmitteln sind die *Equilibres* in ihrer Zeit keine Ausnahme. Sie fügen sich in eine ganze Zürcher Künstlerszene ein, die in den 80ern Trivialisierung und Dilettantismus zum Programm machte. Mit den Fotografien der *Wurstserie* von 1979 startete die erste gemeinsame Arbeit des Künstlerduos, welche im Juli und August 1980 in der Ausstellung *Saus und Braus* in der städtischen Galerie Strauhof Zürich gezeigt wurde. Zu diesem Zeit herrschten in der Schweiz die Jugendunruhen, welche Thema der Schau bildeten, indem sie die momentane Lebenssituation in der Schweiz reflektierten, Meinungen zur herrschenden Populärkultur abgaben oder Parodien auf die bestimmenden Lebensfaktoren des Schweizerischen Lebens erstellten, wobei die Psychologisierung der Dinge einen wichtigen Aspekt bildete.⁸¹

Fischli und Weiss bekunden immer wieder, dass sie sich in ihrer Arbeit „zu den einfachen Empfindungen hingezogen fühlen.“⁸² Diese einfachen Wünsche werden aber nicht bloß in ihrer Einfachheit reproduziert und dargestellt, sondern fungieren als Zeichen für dahinter liegende Gesellschaftssysteme, in welchen solche Wünsche überhaupt erst zustande kommen. So spielen in der *Wurstserie*, einer ihrer Geschichten über die alltäglichen Sehnsüchte, essbare wie funktionelle Dinge die Hauptrolle und stellen Szenerien nach, die mit Hilfe der Titel auf gewisse Geschehnisse verweisen, die für die reale sowie für die mediale Erlebniswelt eines Kulturraumes Prägnanz haben. Die Titel der Fotografien werden also richtungsweisend für die Deutung der Dinge, da sie den Assoziationsreichtum dazu einschränken und die entstehenden Vorstellungen bestimmen. In der *Wurstserie* wie auch in den *Equilibres* sind sie

⁸¹ Bice Curiger dazu im begleitenden Katalog: «Eine subtile Abrechnung mit der Allmacht der Gegenstände, Produkte, Markenartikel ist neuerdings im Gang, und sie unterscheidet sich wesentlich von der 'Konsumkritik' der 60er und 70er Jahre. Sie ist physischer, ehrlicher, denn sie setzt bei der Perversität ein, dass die Beziehung zu den Gegenständen bestimmender und wichtiger sein könnte, als jene zu anderen Menschen ...» ⁸¹ Curiger 1980, S.3.

⁸² Fischli in Collings 1990, S. 185.

es, die von den Wünschen und Sehnsüchten der Menschen, von den Mythen einer Gesellschaft, erzählen, die Dinge treten lediglich als deren Träger auf.

Die Wurstserie besteht aus 10 Fotos mit den ursprünglichen Titeln: *Der Brand von Uster*, *Pavesi*, *Bei den Höhlenbewohnern*, *In den Bergen*, *Moonraker*, *Titanic*, *Modenschau*, *Unfall*, *In Anos Teppichladen*, *Am Nordpol*. Die Titel wurden später teilweise abgeändert und in manchen Katalogen nur noch unter diesen Namen publiziert⁸³, wodurch die *Modenschau* gezielter ausgedrückt nur noch als *Eitles Pack!* auftritt oder *Im Teppichladen* (Abb. 62) seinen namentlichen Zusatz verliert. Im letzteren Fall ist der Zusatz jedoch für die Interpretation und die Bezugnahme wesentlich. Das Bild des Ladens, angehäuft mit Mortadella-Scheiben, zwischen denen sich fragend schauende Cornichons platzieren, bezieht sich auf den Spielort des 1977 erschienenen Romans *Geht in Ordnung – sowieso – genau* – von Eckhard Henscheid.⁸⁴ Die Teppichverkaufshalle des Betreibers Alfred Leopold und seines Mitarbeiters Hans Duschke erlebt hier eine Verwandlung in einen außergewöhnlichen Versammlungsort für gemeinsame Besäufnisse und Parties. Henscheid, der zur Neuen Frankfurter Schule gezählt wird, ist auch Autor des Wörterbuches *Dummdeutsch*, welches seinen Inhalt im Klappentext folgendermaßen beschreibt: „*‘Dummdeutsch’*, das meint eine Emulsion aus vor allem Werbe- und Kommerzdeutsch, aus alten Feuilleton- und neuem Professorendeutsch (und umgekehrt), aus dem Deutsch der sogenannten Psychoszene und dem einer neuen Innerlichkeit, aus eher handfest- tönlichem Presse- und Mediendeutsch, aus Sport- und Bürokratendeutsch.“⁸⁵

Dieser Umgang mit der Trivialität der Alltagskultur, die neben vielen anderen Bedeutungen die der Sprache verschleißt und Wörter in hohle Phrasen auflöst, ist maßgeblich für alle weiteren Arbeiten von Peter Fischli und David Weiss. Die anderen Titel der Wurstserie beziehen sich ebenfalls auf Ereignisse, die von ihrer Zeit erzählen sowie deren Bedeutsamkeit in ihrer jeweiligen Gesellschaft. So könnte sich *Pavesi* (Abb. 63) auf den Kart-Fahrer Umberto Pavesi beziehen, der 1975 italienischer Meister wurde (der Überbau der Autoraststätte alias Eierkarton tritt hier als aufschlussreiches Zeichen für eine italienische Autobahn auf), die im Kühlschrank nachgestellte *Moonraker*-Szenerie (Abb. 64) auf den 1979 erschienen James-Bond-Film anspielen, in welchem Roger Moore durch das Verschwinden einer Rakete nicht bloß rund um die Welt, sondern sogar in den Weltraum

⁸³ z.B. in Fischli, Weiss 2006 (*Fragen & Blumen*) S. 158–159, 343.

⁸⁴ vgl. Inaebnit auf: <http://www.artefakt-sz.net/wissenschaftliche-aufsaeetze/superschweizer-zur-kulturellen-identitaet-im-werk-von-fischliweiss>.

⁸⁵ Henscheid 1985.

gelangt, und *Titanic* mit dem untergegangenen Schiff in Verbindung gebracht werden oder auch mit dem 1979 von der Neuen Frankfurter Schule gegründeten Satire-Magazin, in welchem Eckhard Henscheid lange die Kolumne der Humorkritik schrieb. Der Titel *Der Brand von Uster* bleibt hier eindeutiger und erzählt vom revolutionären Geist der Schweizer Handwerker, die am 22. November 1832 die Fabrikgebäude von Corrodi und Pfister in Uster in Brand steckten, weil sie durch den Einsatz von mechanischen Webstühlen ihre Arbeitsplätze verloren hatten.

Das Interesse der beiden Künstler von den Vorkommnissen und Begebenheiten, zu erzählen, welche die Allgemeinheit in ihrem Kulturraum beschäftigen, zeigt sich also schon in der ersten gemeinsamen Arbeit. Nicht nur politische und demnach als allgemein wichtig angesehene Geschehnisse werden in dieser künstlerischen Auseinandersetzung als prägend für eine Gesellschaft angesehen, sondern gleichermaßen aktuelle Filme, zeitgenössische Literatur, die darin enthaltenen Vorstellungswelten und deren Parodierung, und nicht zuletzt kindliche Phantasien, die den Ausgangspunkt der menschlichen Vorstellungs- und Sehnsuchtswelten bilden. Betrachtet man *In den Bergen* (Abb. 65), wo Käsestücke auf Polstern platziert wurden um damit wandernde Alpenland-Touristen darzustellen, hat man gleich ein Bild von Kindern vor Augen, die zwischen den Polsterbergen die Faszination deren Größe entgegen der eigenen erleben und sich in einer endlos weiterführenden Berglandschaft verlieren. Jedes der Wurstserie-Fotos spricht von der kindlichen Faszination, sich eine kleine Welt in der großen zu bilden, eine Übersicht über die Dinge der Welt zu bekommen und alle möglichen Szenerien selbst nach- bzw. neu zu bauen. Hier fühlt man sich an die kindliche Faszination von LEGO erinnert, wo die Setzsteine zwar von Würsten, Käse, Kartons und Zigarettenstummeln ersetzt werden, der Effekt aber derselbe bleibt. Die kleinen Universen, die hier im Bett, im Backofen, im Kühlschrank oder Gefrierfach nachgebaut werden, sind kleine Nachbildungen des großen Lebens.

Arthur C. Danto weist in seinem Aufsatz *Play / Things* auf Sigmund Freuds Theorien zum Spiel des Kindes hin, das in dieser Tätigkeit das Leben der Erwachsenen nachahmt, mit dem Spielzeug als sein Mittel. Dass sich das Spielzeug oftmals auch nur aus Zuhandenem zusammenstellt und eine Wurst kurzerhand in einen Sportwagen umfunktioniert wird, zeugt von der Kreativität des Kindes, das die Dinge aus ihrer gewohnten Funktion nimmt und ihnen schließlich eine neue Identität gibt. Danto sieht in den Arbeiten von Fischli und Weiss den Wunsch, wie Kinder spielen zu können und durch die Kunst das Spiel ins Erwachsenenleben

zu bringen.⁸⁶ Durch die Titel der Wurstserie wird diese kindliche Welt aber augenblicklich wieder verlassen, da hier Ereignisse oder Vorstellungen aus der Erwachsenenwelt angesprochen werden. Die kindliche Komponente bleibt nur insofern bestehen, indem Fischli und Weiss im Reproduzieren der Wünsche und Sehnsüchte der Individuen in einem gesellschaftlichen Kollektiv dort ansetzen, wo sich diese Gedanken zu bilden beginnen – in der Kindheit. Wie man sozialisiert wird, was einen schließlich als Teil einer Gesellschaft macht, in welche man sich eingliedert oder auch gegen welche man sich strebt, kurz, die Meinung, die man sich bildet und welche man schließlich repräsentiert, hängt nicht zuletzt von prägenden Erfahrungen und Stimmen in der Kindheit ab. Wie Reto Inaebnit erwähnt, begründet das wohl auch, warum sich im besagten Katalog zur Ausstellung *Saus und Braus* Illustrationen der populären Schweizer Kinderbuchfigur *Globi* (Abb. 66) finden, welche zahlreiche KünstlerInnen dieser Subkultur durch ihre Kindheit begleitet hat und demnach auch einen Einfluss auf gewisse Vorstellungsbilder genommen hat.⁸⁷ *Globi* wurde 1932 von Ignatius Karl Schiele und dem Zeichner Robert Lips im Auftrag des Schweizer Warenhauses Globus erfunden, welches zu seinem 25-jährigen Jubiläum einen Werbeträger für das junge Publikum einbringen wollte. Bei der Figur handelt es sich um einen alterslosen Lausbub, mit dem Kopf eines Papageien und dem Körper eines Menschen, bekleidet mit einer rotschwarz-karierten Hose und einer schwarzen Baskenmütze. Charakterisiert wird er als ein „*Spaßmacher, der die Jugend liebt, sie versteht, ihre Wünsche und Hoffnungen kennt, ihre Sprache spricht – kurz: so ist wie die Kinder selbst.*“⁸⁸ Einerseits heckt er ständig Streiche aus, ist erfinderisch, kreativ, bastelt und tüftelt, andererseits zeigt er sich aber angepasst und obrigkeitshörig, wirkt begriffsstutzig und denkfaul. In ihm zeigt sich eine gewisse antiautoritäre Haltung, was die besagten Künstler von Saus und Braus als Kinder wohl zu beeindrucken vermochte, der gemäßigte Schweizerische Geist bleibt aber nicht zu verleugnen, wodurch eine Identifizierung mit *Globi* wohl auch als ironische Selbstkritik gesehen werden könnte.⁸⁹ Diese Geisteshaltung passt auch zu den Überlegungen, welche sich der Schriftsteller Peter Bichsel über die Zürcher Bewegung machte: „*Die unruhigen Jugendlichen wie die in Zürich sind keine 68er. Das sind keine Politischen. Sie fordern – gemessen an konventionellen politischen Forderungen – nichts. Sie wollen sehen, was passiert, wenn man*

⁸⁶ vgl. Danto 1996, S. 96.

⁸⁷ vgl. Inaebnit 2009.

⁸⁸ Globus AG 1952, S. 2.

⁸⁹ vgl. Inaebnit 2009.

für einmal nichts fordert. Sie wollen nichts wissen von Ökonomie, sie wollen keine neue Wirtschaftsordnung.“⁹⁰

Die ironische und kritische Haltung der eigenen kulturellen Identität, den eigenen Vorbildern, Wünsche und Idealvorstellungen gegenüber ist schon Thema und Hintergrund der ersten gemeinsamen Arbeit. Es scheint so, als nähmen Fischli und Weiss bei ihrem kritischen Blick auf die Alltagskultur ihrer Umgebung, auf die Trivialisierungen, die Vereinfachungen in allen Lebensbereichen, die alles leichter und schneller konsumierbar macht, sich selbst nicht aus. Bei der Beobachtung der allgemeinen Sehnsüchte wird möglicherweise bei sich selbst angesetzt und die Vorstellungswelten in Frage gestellt, die sich jeder bildet, um gut oder besser leben zu können. Um über diese Pseudo-Einfachheit des Lebens nachzudenken, werden auch ‘triviale’ Techniken angewandt. Zuhandenes wird verarbeitet, kombiniert, dokumentiert, ohne dabei die Ästhetik des Materials oder eine abgestimmte Komposition in den Vordergrund zu stellen.⁹¹

4.3. Bricolage und Mythos

Dieser dilettantische Umgang mit dem Material und die scheinbare Trivialität wird in der Literatur des Öfteren mit dem Begriff der „*Bricolage*“ gefasst.⁹² Dieser charakterisiert den spielerischen Zugang, den auch Danto anspricht,⁹³ und deutet auf den Akt des Bastelns hin, der nicht zuletzt den Gedanken des Experiments zum Ausgang hat. Der Begriff Bricolage geht auf Claude Lévi-Strauss zurück, der ihn in *La pensée sauvage* von 1962 erläutert.⁹⁴ Die Bricolage wird dort als eine Wissenschaft beschrieben, die dem Prinzip des Zufalls unterworfen ist, weil sie nur auf zuhandene Mittel greift, die „*überdies noch heterogen sind, weil ihre Zusammensetzung in keinem Zusammenhang zu dem augenblicklichen Projekt steht, wie überhaupt zu keinem besonderen Projekt, sondern das zufällige Ergebnis aller sich*

⁹⁰ zit. n. SP Stadt Zürich 1980, S. 234.

⁹¹ vgl. Collings 1990, S. 182. Hierzu äußert sich auch Bice Curiger im begleitenden Katalog: „*Banalität, Trivialität, banaltrivial: Künstler schrecken nicht mehr davor zurück, weil sie wissen, dass man gerade da hindurch muss, um zu einer eigenen Sprache zu finden, einer, die nicht den eingebürgerten Machtmechanismen gehorcht.*“ Curiger 1980, S. 9.

⁹² vgl. Goldmann 2006, S. 155.

⁹³ vgl. Danto 1996, S. 96.

⁹⁴ Der Begriff Bricolage, hat mittlerweile Eingang in die unterschiedlichsten Wissenschaften gefunden und bezeichnet, ob in der Sprache (vgl. Schlobinski 1993, S. 58), Musik (vgl. Molino 2000, S. 169) oder in der Bildungswissenschaft (vgl. Kincheloe 2005) etc. immer das Vorgehen, bereits vorhandenes in einen neuen Kontext zu stellen.

*bietenden Gelegenheiten ist, den Vorrat zu erneuern oder zu bereichern oder ihn mit Überbleibseln von früheren Konstruktionen oder Destruktionen zu versorgen.“*⁹⁵ Dinge werden aus ihrem gewohnten Kontext genommen und in neuer Kombination wieder zusammengefügt, wodurch die ursprüngliche Bedeutung verändert oder überhaupt aufgehoben wird. Diese Tätigkeit, die sich durch ihre zufälligen und spekulativen Ergebnisse nicht nach den gängigen wissenschaftlichen Methoden richtet, vermag es dennoch, Einsichten über dingliche Vorgänge zu liefern.

So gelangen auch Fischli und Weiss in ihren Gleichgewichtskonstruktionen, im Austarieren, Probieren, Experimentieren zu erstaunlichen Ergebnissen, die ohne den Versuch als unmöglich erschienen wären. Auch das begrenzte Material und Werkzeug, das den Ausgangspunkt der Bricolage markiert, bildet ein entscheidendes Merkmal der *Equilibres*, da Peter Fischli und David Weiss darauf hinweisen, dass sie für ihre Gleichgewichtskonstruktionen Dinge verwenden, die „praktisch keine oder keine besondere Bedeutung haben“⁹⁶, sondern das zur Hand nehmen, was sich gerade am Ort ihrer Arbeit befindet. Die verwendeten Elemente werden bricolage-artig nicht mehr nur nach ihrem ursprünglichen Gebrauch eingesetzt, sondern geben sich ihrem Möglichkeitsraum und den neu entstehenden Beziehungen hin. In einem Equilibrium aufeinander bezogen machen sich in gewöhnlichen Küchengeräten plötzlich neue Fähigkeiten bemerkbar, sowie einige Gegenstände eine zahlreiche Wiederverwendung erfahren und in anderer Kombination, als Teil eines neuen Equilibriums, andersartig in Funktion treten.

Wie de Saussure bemerkte, dass sich der Wert der Wörter erst aus ihrem Kontext im Satz ergibt, bestimmt sich der Wert dieser Gegenstände auch erst durch ihr gemeinsames Wirken im System des Gleichgewichts. Gebrauchsdinge zeichnen sich zwar nie durch die gleiche Arbitrarität aus wie das Wort, weil sie durch ihre ursprüngliche Funktion immer bis zu einem gewissen Punkt motiviert bleiben, eine gewisse kontextbezogene Wertveränderung macht sich aber auch bei den Elementen der Bricolage bemerkbar, was in ihrer Struktur linguistische Gesetzmäßigkeiten erkennen lässt. Dieses Operieren mit schon bewerteten Elementen trifft auch auf das mythische Denken zu, welches Lévi-Strauss in den *Mythologica*⁹⁷ ausführt. Diese Strukturgleichheit veranlasst ihn dazu dieses als intellektuelle Tätigkeit der Bricolage als praktische Tätigkeit gegenüber zu stellen.⁹⁸ Das mythische Denken nach Lévi-Strauss ähnelt in vielen Punkten dem Mythos nach Barthes, auch wenn darauf ein anderer Blick

⁹⁵ Lévi-Strauss 1968, S. 30.

⁹⁶ Weiss in Collings 1990, S. 183.

⁹⁷ vgl. Lévi-Strauss 1976.

⁹⁸ vgl. Lévi-Strauss 1968, S. 35.

geworfen wird – im einen Fall bildet es einen wertfrei ethnologisch zu untersuchenden Stoff, im anderen den Ausgangspunkt eines ideologiekritischen Diskurses. Es arbeitet in gleicher Weise wie der Mythos und die Bricolage mit etwas bereits Gemachtem, weil es der Sprache entnommen ist und demnach seine Einheiten immer schon mit einem Wert belegt sind. Die Einheiten der Bricolage und des mythischen Denkens (bzw. des Mythos) zeichnen sich dadurch aus, dass sie beide schon eine Funktion erfüllt haben und einem Zweck gedient. Es handelt sich hierbei nicht mehr um wertfreie Elemente, deren Kombinationsmöglichkeiten offen stehen, sondern bereits um Bestandteile eines Systems – dem technologischen und dem der Sprache. Indem sie ihrer alten Funktion enthoben werden, eröffnen sich neue Wirkweisen in neuem Kontext. Da sie ihre ursprüngliche Verwendung aber nie verleugnen können, bleibt ihr Möglichkeitsraum immer zu bis zu einem gewissen Grad begrenzt.⁹⁹ Diese ‘Vorbelastung’ erklärt Lévi-Strauss folgendermaßen: „*Das mythische Denken errichtet strukturierte Gesamtheiten mittels einer strukturierten Gesamtheit, nämlich der Sprache; aber es bemächtigt sich nicht der Struktur der Sprache; es errichtet seine ideologischen Gebäude aus dem Schutt eines vergangenen gesellschaftlichen Diskurses.*“¹⁰⁰

Das mythische Denken wie die Bricolage widmet sich den Bruchstücken und Überresten eines Individuums oder einer Gesellschaft und ordnet diese nach assoziativen Regeln. Diese Reorganisation der sinnlich wahrnehmbaren Welt in Begriffen des sinnlich Wahrnehmbaren dient – vor allem durch das begrenzte Ausgangsmaterial, das als historisches Zeugnis fungiert – einer Bestandsaufnahme von Denkweisen, die Schlüsse auf das Funktionieren eines Kollektivs zulassen.¹⁰¹ Unter diesen Aspekten kann das Arbeiten von Fischli und Weiss, deren Interesse an den simplen Wünschen und Sehnsüchten der Menschen sich in der Bestandsaufnahme alltäglicher Dinge, gängiger Phrasen und geläufiger Wissensketzen (in den Titeln) bekundet, so gelesen werden, dass sie mittels der Technik der Bricolage und des mythischen Denkens das Geltende in einer Gesellschaft untersuchen und dadurch einen Blick auf die Strukturen, die Funktionsweisen des untersuchten Kollektivs eröffnen, die solche Vorstellungswelten produzieren.

Für eine Untersuchung der Mythen in den *Equilibres* muss also von der Schweiz oder zumindest vom deutschsprachigen Raum ausgegangen werden, denn vieles darin erscheint vom Standpunkt einer anderen Kultur aus unverständlich. Bei einer Studie der gewählten

⁹⁹ vgl. ebda., S. 49.

¹⁰⁰ ebda., S. 35.

¹⁰¹ vgl. ebda., S. 29, 35.

Titel fällt auf, dass sich darunter Film- oder Buchtitel (*Der Zorn Gottes*¹⁰², *Das gefrorene Herz*¹⁰³, *Der Richter und sein Henker*¹⁰⁴), Fetzen eines Liedes oder eines Gedichts (*Unser Leben gleicht der Reise eines Wanderers in der Nacht*¹⁰⁵, *Musik tönt im Gehölz am Nachmittag*¹⁰⁶) finden, die von Werken aus dem deutschsprachigen Kulturraum stammen. Auch die Gegenstände, die für die Bricolage verwendet werden, verweisen auf ihren kulturellen Umraum. Indem lediglich zuhandene Dinge für eine neue Konstruktion verwendet werden, lassen sich anhand derer die alltäglichen Tätigkeiten ablesen, die an dem besagten Ort vonstatten gehen. Können alltägliche Objekte also typisch schweizerisch sein? Kann eine Denkweise typisch schweizerisch sein? Fischli und Weiss wird immer wieder nachgesagt, dass ihre künstlerische Arbeit genau das sei – typisch schweizerisch. Besagte Titel verweisen tatsächlich auf die Herkunft der Künstler, so wie auch an die schweizerische Arbeitsamkeit gemahnt wird, indem die *Equilibres* hauptsächlich aus Arbeitsgegenständen aus Küche oder Werkstatt zusammengesetzt sind. Die gewichtige Stellung der Arbeit findet sich auch in zahlreichen Titeln wie *Die Nachtschicht*; *Die Gewerkschaft*; *In der Werkstatt*; *Der Weg nach oben*; *Glanz und Arbeit*; *Das Tagwerk*; *Nach getaner Arbeit*; *Ein neues Vorhaben*.

Arbeiten, Schlafen, Träumen erzählt hingegen von Monotonie, *Stillstand, Müdigkeit* sowie *Erschöpfung* von anderen Schattenseiten des arbeitsamen Lebens, das lediglich *Der Schlaf am Nachmittag* durchbricht oder so lange anhält bis einer sich *Die Pause* gönnt. Zu oft werden in einer arbeitsamen Gesellschaft aber solche Momente als *Die missbrauchte Zeit* angesehen, denn zu selten handelt sich dabei um *Zeit, die zur Verfügung steht*. Fischli und Weiss trotzen jedoch dieser Einstellung und basteln an einem Stillen Nachmittag, in der Zeit, in der andere Leute fleißig sind,¹⁰⁷ aus Langeweile ein Gleichgewicht aus Reibe, Karotte und Zucchini. So beansprucht jedes Land gewisse Klischees für sich oder weist sie von sich, jede Gesellschaft entwirft ihre eigenen Mythen, welche sich in all dem widerspiegeln, was sie an Produkten, ob dinglich oder gedanklich, hervorbringt. Diese mythischen Formen und Begriffe bleiben aber immer unscharf und lassen das Festgehaltene nie ganz greifbar werden. Das mythologische System lässt keine einheitliche Bedeutung zu, da es nicht von einem Faktum sondern von einem Wert ausgeht, wodurch der Begriff, das Bedeutete des Mythos, erfüllt ist

¹⁰² vgl. hierzu: *Aguirre – Der Zorn Gottes*, Film von Werner Herzog, Deutschland 1972.

¹⁰³ vgl. hierzu: *Das Gefrorene Herz*, Film von Xavier Koller, Schweiz 1979.

¹⁰⁴ vgl. hierzu: *Der Richter und sein Henker*, Roman von Friedrich Dürrenmatt, der vom 15. Dezember 1950 bis zum 31. März 1951 in acht Folgen in der Wochenzeitschrift *Der Schweizerische Beobachter* erschien.

¹⁰⁵ aus: *Die Nachtreise*, Lied von Friedrich Wilke nach dem Gedicht von Carl Ludwig Giesecke von 1792, das durch die Schlacht an der Beresina 1812 zum Symbol des Opfergangs der Schweizer wurde als *Beresinalied* in die Geschichte einging.

¹⁰⁶ aus: *Der Spaziergang*, Gedicht von Georg Trakl.

¹⁰⁷ vgl. Frey in: *Ein ruheloses Universum* 1990, S. 68.

von der geschichtlichen und örtlichen Situation, in welcher er auftritt, bzw. verwendet wird und anstatt abstrakt zu sein, angefüllt ist mit assoziativem unbegrenzbarem Wissen.¹⁰⁸

Dass ein Bedeutetes mehrere Bedeutende haben kann, trifft in allen linguistischen Systemen, so auch in Sprache und Mythos zu, der Unterschied liegt lediglich im Verhältnis von Bedeutetem und Bedeutendem.¹⁰⁹ Für eine Vorstellung gibt es nur eine begrenzte Anzahl von Worten, für eine Form des Mythos jedoch unzählig viele Begriffe. Das begründet nach auch ihre Unbeständigkeit, denn die mythischen Begriffe können sich jederzeit wieder auflösen oder zumindest verändern, weil sie von einer historischen Situation erfüllt sind, welche sich schnell wieder der Vergangenheit zuordnen lässt. Dass sie aber dennoch Allgemeingültigkeit erlangen, in die Gedanken und in den Gebrauch der Menschen eingehen, und ihre Bedeutungen nicht mehr als Wert, sondern als Fakten gelesen werden, liegt wie beim Wort an Übereinstimmungen einer Gesellschaft, die einen Mythos durch Benennung in sich aufnimmt und ihm seinen Wert verleiht. So geht der Mythos ebenso wenig von einem einzelnen Punkt oder einem Menschen aus, wie das Wort von einem einzelnen bestimmt wird.¹¹⁰ Was Barthes hier beschreibt, wird von Lévi-Strauss ähnlich formuliert: „*Mythen haben keinen Autor: sobald sie als Mythen wahrgenommen werden, was immer ihr Ursprung sein mag, gibt es sie nur in einer Tradition verkörpert.*“¹¹¹

In der Ethnologie wird die Untersuchung des mythischen Denkens vor allem in Bezug auf die Regeln einer gewissen Gesellschaft relevant. Erforscht man Rituale, Bräuche, Gesetze einer Kultur, können kollektive Vorstellungssysteme dahinter erkannt werden, und diese systematisiert. Im Normalfall richten sie sich nicht nach einem einzelnen, sondern nach den Bestimmungen einer Gesellschaft, welche sich in Institutionen objektiviert, im Geiste der Menschen fortbestehen und sich dort manifestieren.¹¹² Um das objektive Denken einer Kultur aufzuzeigen und darzustellen, erscheint Lévi-Strauss die Mythologie dafür am Geeignetsten. Denn wie in der Sprache ist dem sprechenden Subjekt nicht bewusst, nach welchen Regeln sich sein Redefluss richtet. Würde es versuchen diese während dem Sprechvorgang zu erschließen, würde es zugleich den Inhalt seiner Gedanken, die es ausdrücken will, vergessen.

¹⁰⁸ vgl. Barthes, 1964, S. 98 f.

¹⁰⁹ vgl. dazu die ähnlichen Erläuterungen von Barthes („*In der Sprache ist diese Beziehung proportioniert, sie überschreitet kaum das Wort oder zumindest die konkrete Einheit. Im Mythos dagegen kann der Begriff sich durch eine große Ausdehnung von Bedeutendem ausbreiten.*“ Barthes 1964, S. 100) und Lévi-Strauss („*Die Zerstreuung der Sequenzen und Themen ist eine Grundeigenschaft des mythischen Denkens.*“ Lévi-Strauss 1976, S. 17).

¹¹⁰ vgl. Barthes 1964, S. 100 f.

¹¹¹ Lévi-Strauss 1976, S. 34.

¹¹² vgl. ebda., S. 23.

Gleichermaßen legt auch der Mythos seine Eigenschaften nicht offen dar. Bezüglich seiner Mythen-Analyse sieht Lévi-Strauss es also weder als Ausgangspunkt noch als Ziel an, „*wie die Menschen in Mythen denken, sondern wie sich die Mythen in den Menschen ohne deren Wissen denken.*“¹¹³ Diese Dokumentation von ideologischen Gebäuden, die gesellschaftsbezogen und historisch bedingt sind, durch ihre Auffächerung an Bedeutungsmöglichkeiten nie ganz bestimmbar, und den Menschen, die sie leben, meist gar nicht bewusst, erlangt in den *Equilibres* durch das fotografische Festhalten noch mehr den Effekt einer Momentaufnahme von einer unbeständigen gesellschaftlichen Situation, die hier auf praktischer wie auf intellektueller Ebene reorganisiert wurde. Geht man also davon aus, dass die Dinge der Fotoserie, aus denen ein Gleichgewicht gebastelt wurde, das Material der Bricolage bilden, müssen die Titel als Stellvertreter für das mythische Denken einer bestimmten Gesellschaft verstanden werden.

¹¹³ Lévi-Strauss 1976, S. 26.

5. Konnotationen der Titel

Die Mythen sind die Träger des objektiven Denkens, des Gedankengutes und des damit verbundenen Wertesystems eines Kollektivs, welche sich in allen erdenklichen Dingen, Worten, Phrasen, Gedanken einnisten, solange die Individuen des Kollektivs ihnen diesen Zugang gewähren. Sie können alles überziehen, alles mythisch werden lassen, ohne dass bemerkt wird, dass dieser Zustand nicht von Beginn an da war. Indem Mythen an gewissen Dingen oder Worten festwachsen, scheinen die hergestellten Zusammenhänge, die sich in zahlreiche gedankliche Verknüpfungen verlaufen, ganz natürlich zu sein.

5.1. Mythosbehaftete Wörter

Dass Gegenstände oftmals von stabilen Wertungen überzogen werden, manchmal aber auch von solchen, die einem regen Wandel unterliegen, wurde schon ausführlich besprochen. Wie sieht das nun mit mythosbehafteten Wörtern oder Aussagen aus? Generell ist zu sagen, dass die Bedeutungen der Wörter, ebenfalls Produkte einer Gesellschaft dem Wandel, dem zahlreiche Gegenstände unterworfen sind, deshalb besser standhalten, weil sie sich eben nicht von Inessentiellern leiten lassen. Sie können zwar unter gewissen Bedingungen ihren Wert verändern, weil sie wie die Dinge Resultate ihrer Geschichte sind, und sich dadurch Verschiebungen des Verhältnisses zwischen dem Bezeichneten und dem Bezeichnenden abzeichnen können.¹¹⁴ Dieser Vorgang vollzieht sich aber nicht in der gleichen unüberschaubaren Willkürlichkeit und Geschwindigkeit. Können sie aber auch wie manche Dinge ihren Wert ganz verlieren und durch diese Wertlosigkeit auf „den Müll“ und in Vergessenheit geraten? In gewisser Weise können auch Wörter von kurzlebigen Wertigkeiten besetzt sein – es gibt zahlreiche Begriffe, wie Modewörter, die man für eine gewisse Zeit gebraucht, die aber genauso schnell wieder als unpässlich erscheinen, wenn man sie im falschen Kontext oder in der falschen Umgebung ausspricht. Diese Veränderungen spielen sich aber nicht im Verhältnis von Signifikat und Signifikant ab, denn der einmal festgelegte Begriff für eine Vorstellung bleibt derselbe – auch wenn man ihn nicht mehr gebraucht, ist klar, was er bezeichnet. Die Veränderlichkeit der Wertung eines Wortes, die sich auch auf seine kulturelle Bedeutung auswirken kann, liegt hier wie bei den Dingen auf einer Ebene, die

¹¹⁴ vgl. Saussure 2001, S. 89 ff.

nicht in deren Natur liegt, sondern vom Mythos bestimmt wird. Ob ein Wort als passend oder unpassend erscheint, hängt von der Kultur ab, wo es verwendet wird. Gemeinschaften, Gruppen, gesellschaftliche Klassen verwenden andere Begriffe genauso wie sie andere Dinge besitzen und bewerten. Sprache ist Identität – wie die Aussprache, die Landessprache oder ein Dialekt einiges über die Herkunft oder die Geschichte eines Menschen verrät, tun es auch die Begriffe, anhand derer er sich mitteilt. Diese gewerteten Wörter, Aussagen oder Phrasen, die immer einem Kollektiv entstammen, drücken etwas aus, was in diesem sozialen Umraum gerade interessant und wichtig ist, und können deshalb als historische Zeugnisse verstanden werden.¹¹⁵ In jeder Gesellschaft zu jeder Zeit bilden sich Stereotypen von Dingen und Begriffen, die eine gewisse Assoziation hervorrufen, gedankliche Umräume wecken und somit als Zeichen auf eine Kultur verweisen. Der Mensch kommuniziert nicht nur mit den Elementen der Sprache. Neben dieser Kommunikationsform läuft immer eine Metasprache mit, ein Mitteilungssystem, das sich dem Mythos verdankt und verschuldet.

Der Titel *Warenhauskönig* vermag diese verschiedenartige Deutungsmöglichkeit zu schildern. In der Schweiz oder in Deutschland ein geläufiges Wort, erinnert in Österreich allein schon das Wort Warenhaus an ein vergangenes Jahrhundert. Für eine Ausstellung oder Publikation im englischsprachigen Raum wird der Warenhauskönig mit *Supermarket king* übersetzt und ruft als Name einer Supermarktkette sicherlich andere Assoziationen hervor. Kombiniert mit einem Rad aus ineinander gesteckten Stöckelschuhen (das *Flirt*, *Liebe-Rad* mit sexuell konnotierten Lackstiletos und einem Paar in Schlangenlederoptik angereichert, was das Drehmoment verstärkt), einer Turbine, die nichts antreibt außer sich selbst, geht die Wortkreation *Masturbine* (Abb. 61) dagegen im englischen gleichermaßen auf wie im deutschen. *Die Seilschaft*, die im englischen als *Roped mountaineers* bezeichnet wird, stellt in dieser Wortkombination, die im Grunde das gleiche bezeichnet, wiederum andere Bezüge her, wie zu einem Zitat von Georges Braque, der die Arbeitsgemeinschaft mit Pablo Picasso „*like two mountaineers roped together*“¹¹⁶ bezeichnete, was sich unter diesem Aspekt wie ein Kommentar zur Zusammenarbeit der beiden Schweizer Künstler lesen lässt.

Mit dieser Metasprache behaftet dienen die Titel der *Equilibres* auf sprachlicher Ebene – neben dem Material der Bricolage auf dinglicher Ebene – einer kulturellen Bestandsaufnahme, die es vermag, von der Vorstellungswelt einer Gesellschaft zu berichten. Jedes Ding für sich ist als Material der Bricolage schon mit einer kulturellen Bedeutung

¹¹⁶ vgl. Oxford Dictionary of Art 2004, zum Begriff „*Cubism*“, S. 184.

behaftet, die durch die neue Zusammensetzung, durch neue Assoziationsketten bereichert oder neu bewertet wird und bestimmt von der Titelgabe, welche die Interpretationsebenen erweitert und gleichzeitig einschränkt.

Hat der Mythos, von einer Gesellschaft hervorgebracht und durch seine Verwendung gepflegt, erst mal seinen Platz für sich gewonnen, vermittelt er sich als Faktum. Die Individuen der Gesellschaft hinterfragen ihn nicht weiter, sie nehmen ihn als etwas Natürliches, Vorgegebenes an. Der Mythos ist das wirksamste Mittel, um gewisse Vorstellungen zu vermitteln, Weltbilder zu konstruieren und damit auch zu manipulieren. Wenn er sich in den einfachsten Wörtern versteckt auch als Faktum ausgibt, handelt es sich dabei dennoch meist um eine gewertete Aussage mit weiträumigem Assoziationsreichtum. So setzen sich auch die Titel der *Equilibres* aus einfachen, scheinbar wertfreien Worten (*Vater*; *Die Gewerkschaft*; *Die Erziehung*) zusammen, aus ganzen Sätzen (*Kann ich alles? Darf ich alles?*; *Steht der Wahnsinn vor der Tür?*) oder Wortkombinationen. (*Sein eigenes Problem*; *Die missbrauchte Zeit*; *Von der Sorglosigkeit*). Diese Betitelungen, die sofort eine Reihe an Vorstellungen produzieren, entlarven sich – oftmals auch erst in der Kombination mit dem Gleichgewichtskonstrukt – aber als mythische Aussagen, die Wertvorstellungen und Problematiken einer Gesellschaft ansprechen. Beispielsweise der Titel *Vater*: Das Wort Vater ist keineswegs ein bedeutungsleeres Wort. Im Grunde bezeichnet es zwar nur einen Mann, der Kinder in die Welt gesetzt hat, wird derselbe Mann aber als „Bruder“ bezeichnet, eröffnet sich ein neuer Bedeutungsschwall, obwohl es sich um ein und dieselbe Person handelt. Die Bezeichnung „Vater“ stellt sich in gewisser Weise nur als präzisere Bezeichnung eines Mannes dar, gleichzeitig schwimmen mit dieser aber auch Zuordnungen von Rechten und Pflichten mit, die in jeder Gesellschaft, in jeder Zeit anders aussehen. Das Wort „Vater“, welches sich aus dem Signifikant, der Bezeichnung „Vater“ und dem Signifikat – einem Mann, der ein oder mehrere Kinder gezeugt hat – zusammensetzt, wird somit zum Bedeutenden, zum Signifikanten im mythischen System. Es tritt eine immer weitere Entfernung zum eigentlichen Vater (als Vorstellung, als ursprüngliches Signifikat) auf, und die Wertigkeit seiner Person im gedachten Zusammenhang wird zum eigentlichen Ausgangspunkt der weiteren Überlegungen. Hierzu tritt das Bedeutete des Mythos, das Bild eines Vaters in unserer Gesellschaft, und der Mythos vollendet sich. Dieses Bild, das sich aus bloßen Assoziationen zusammensetzt, genährt von der Geschichte der Vater-Rolle, gespickt mit aktuellen Überdenkungen dieses Begriffs, beweist abermals die Historizität des Mythos. Rollenbilder verändern sich, und demnach auch die damit verbundenen Erwartungen und Verpflichtungen. Der mythische Begriff des Vaters begründet sich auf gesellschaftlichen

Entwicklungen und Vorstellungen, welche sich heute zum Teil völlig anders darstellen als vor fünfzig Jahren, in gewissen Aspekten aber gleichermaßen konserviert wurden.

Diese Bilder und Vorstellungen, die das tägliche Leben produziert, finden sich in allen Titeln und lassen sich als unterschiedliche gesellschaftliche Thematiken wage in verschiedene Bereiche gliedern wie 'zwischenmenschliche Beziehungen', 'seelische Zustände oder psychologische Inhalte', 'Arbeit, Aufbau', 'wissenschaftliche Bezeichnungen oder Fragestellungen' etc.¹¹⁷ Hierbei werden Themen und Inhalte angesprochen, die dem Kollektiv eines gewissen Zeitkontinuums entspringen und über dessen Wertvorstellungen berichten. Auch wenn sich darunter klare objektive Begriffe finden wie einfache Wörter oder wissenschaftliche Bezeichnungen, werden diese als Titel der irrwitzigsten Konstruktionen nicht mehr in ihrer Objektivität gelesen, sondern die Bilder, die sich eine Gesellschaft von diesen Thematiken macht, in Frage gestellt. Hier geht es nicht mehr um Wahrheitsansprüche, sondern um mystifizierte Inhalte und Fragestellungen und deren triviale Handhabung im alltäglichen Leben.

¹¹⁷ **Zwischenmenschliche Beziehungen:** Die Kleinfamilie; Vater; Mutter und Kind; Die Seilschaft; Der Bräutigam; Die drei Schwestern; Der Einsiedler; **Seelische Zustände oder psychologische Inhalte:** Stillstand, Müdigkeit; Die Missbrauchte Zeit; Der Streit; Von der Sorglosigkeit; Heiterkeit und Wahn; Melancholie, Sehnsucht, Strategie; Zärtlichkeit; Flirt, Liebe etc.; Der Sorgenmann; Der dunkle Trieb; Wollen, Dürfen etc.; Sein eigenes Problem; Sicheres Auftreten; Verstelltes Glück; Kann ich alles?; Darf ich alles?; Steht der Wahnsinn vor der Tür?; Der Träumer in seinem Traum; Ein böser Traum; **Gesellschaftliche Werte oder Thematiken:** Ehre Mut und Zuversicht; Eleganz und Verzicht; Die Erziehung; Natürliche Grazie; Eine gepflegte Erscheinung; Die Vollendung; Die Mutprobe; Das Talent; Ein unmöglicher Gast; Frühe Reife; Schwindel; Der Beichtstuhl; Der Punk; Der Warenhauskönig; Das Haus des Idioten; Zwängerei; Barrikade; Lost and Found; **Arbeit, Aufbau:** Arbeiten, Schlafen, Träumen; Die Sachen des Haushalts; Die stolze Köchin; Die Magd; Die Pause; Die Gewerkschaft; Aufbau; Die Nachtschicht; In der Werkstatt; Ein neues Vorhaben; Ein neuer Tag beginnt; Nach getaner Arbeit; Das Tagwerk; Erschöpfung; Glanz und Arbeit; Zeit, die zur Verfügung steht; Aufgebaut um dazusein; So weit es geht; Das Gestell; Die junge Architektin; Bürohaus für Shanghai; **Freizeit:** Nächtliche Heimkehr; Im Kraftraum; Der Schlaf am Nachmittag; Nächtlicher Unfug; Die unruhige Nacht; **Wissenschaftliche Bezeichnungen oder Fragestellungen:** Levitation; Pittura Metafisica; Modell für die bewaffnete Raumfahrt; Der Prototyp; Das Experiment; Das Provisorium; Der Explosionsmotor; Die Belastungsprobe; Künstliche Intelligenz; Ein sich ausdehnendes Universum; Die Erfindung; Das Geheimnis der Pyramiden; Raum und Dauer; Die Verfeinerung; Die neue Theorie, Das 20. Jahrhundert; Sternzeichen; Das Sedativ; **Filme:** Die Gesetzlosen; Zorn Gottes; Der Richter und sein Henker; Das gefrorene Herz; Der Söldner; Ben Hur; **Kriminalistisches:** Das Gute und das Böse und die Kriminalpolizei; Freispruch für Alle; Der bezahlte Killer; Der Geheimagent; Diebesgut; Die Schwarzbrenner; Die Lösung der Aufgabe; **Literatur:** An den Grenzen des Wachstums; Peterchens Mondfahrt; Musik tönt im Gehölz am Nachmittag; **Kunst:** Stiller Nachmittag; Monument; Liegende; Der internationale Stil; Der vergessene Konstruktivist; **Musik:** Strangers in the Night; Unser Leben gleicht der Reise eines Wanderers in der Nacht; **Übersinnliches und Unheimliches:** Das Gespenst; Die unsichtbare Kraft; Spuk; Die Erscheinung; Verflucht; Die Verschwörung; Die Gefahren der Nacht; Das Auto des Bösen; Am Abgrund; **Absurditäten:** Die gefeierte Rübe; Vorne und Hinten; Herr und Frau Birne mit ihrem Sohn; Herr und Frau Birne mit ihrem neuen Hund; Frau Birne bringt ihrem Mann vor der Oper das frisch gebügelte Hemd. Der Bub raucht; Die Hasenfrau; Schlummerschlinge; Masturbine; Der Furz; **Natur:** Herbst; Der Blütenzweig; Fels; Landschaft; Der Hase; Vor dem Sturm; Im ersten Morgenlicht; **Exotisches:** Japanische Teezeremonie; Chinesisches Zeichen; Sherpa Tensing.

Neben diesen scheinbar klaren Begriffen findet sich aber auch eine Vielzahl an Wörtern oder Wortkombinationen, die für sich schon eine Fülle an Werten produzieren. Das Signifikant *Vater* lässt sich noch klar zu dem Signifikat „Mann, der ein / mehrere Kind/er gezeugt hat“ zuordnen, bei Begriffen wie *Ehre*, *Mut und Zuversicht*; *Das Talent* etc. werden die Bilder dazu schon verschwommener und weniger greifbar. Sie sind dazu prädestiniert, sich von einem Mythos erfassen zu lassen und als Hüllen von Wertvorstellungen zu fungieren. Obwohl es sich dabei um bedeutungsträchtige Wörter handelt, sind sie doch nur selten wirklich aussagekräftig. Darin findet sich wohl auch die Begründung, warum solche Begriffe in der politischen Wahlwerbung so gerne verwendet werden.¹¹⁸ Man gibt sich wertorientiert ohne dabei bekannt geben zu müssen, womit die Begriffshüllen tatsächlich aufgeladen sind. Der Populismus dagegen durchbricht diese Undeutlichkeiten gerne und macht sich den Mythos von Gut und Böse (siehe folgende *Equilibres*) zu nutze um klare Fronten zu schaffen und konkrete Positionen zu beziehen. Dabei dienen *Das Gute und das Böse* gerne als Einteilungskategorien für eine scheinbare gesellschaftliche Ordnung und die *Kriminalpolizei* als befähigter Richter und Urteiler über die dazwischen liegenden Grenzen. Da müssen *Die Gesetzlosen* gefangen werden, *Die Verschwörung* gebrochen und *Die Gefahren der Nacht* gebannt. Dass dabei aber nur selten faktisches angesprochen wird, von vielen Menschen aber als solches wahrgenommen, bezeugt wiederum die Fähigkeit des Mythos, sich „als eine Nachricht und zugleich als eine Feststellung“¹¹⁹ zu präsentieren. Obwohl er etwas Geltendes vermittelt, gibt er diesem den Anschein von etwas natürlich Gegebenem. Bei den Begriffen der Titel *Das Gespenst*; *Spuk*; *Die unsichtbare Kraft*; *Verflucht* stellt es sich genau umgekehrt dar, da es sich hierbei um Bezeichnungen von Vorstellungen mit eindeutig mythischem Gehalt handelt. Auch wenn Übersinnliches faktisch wahrgenommen wird, bleibt dessen tatsächliche Präsenz meist in Frage gestellt – zumindest verhält es sich in unserem Kulturkreis so. In einer ‘aufgeklärten’, ‘antireligiösen’ Gesellschaft, wie sich die unsere gerne sieht bzw. darstellt, haben diese Vorstellungen und damit diese Wörter im öffentlichen Leben wenig Raum. Findet sich für etwas keine logische Erklärung, kann man zwar für sich selbst, im Privaten etwas Übersinnliches darin sehen, als allgemein gültige Begründung findet diese Haltung aber kaum Anklang. So spricht der mythische Gehalt dieser Titel, ob sie sich als faktisch präsentieren oder nicht, ein Charakteristikum unsrer Gesellschaft an, welche sich einerseits als aufgeklärt und logisch denkend sieht, andererseits dem Mythos jede Gelegenheit

¹¹⁸ wie beispielsweise zuletzt in den Plakatslogans der Bundespräsidentenwahl 2010 in Österreich: Barbara Rosenkranz: „Ohne Mut keine Werte“ oder Heinz Fischer: „Unser Handeln braucht Werte“.

¹¹⁹ Barthes 1964, S. 105.

bietet sich auszubreiten. Hartmut Böhme setzt für dieses Symptom den Begriff der „Verzauberung“ ein.¹²⁰

5.2. Die Verzauberung

Die Mythen, Dinge oder Gedanken, die über der Realität im Alltäglichen schweben, die der Mensch braucht, um Halt zu finden, sind ein altes Thema. Die Notwendigkeit des Mythos besteht für jeden Menschen, egal welchem Kulturkreis er angehört, weil er in Kulturen, Riten und Traditionen als Ordnungselement einer Gesellschaft fungiert, wie Lévi-Strauss es in den *Mythologica* definiert und erklärt. In der modernen Gesellschaft, die sich als säkular und postreligiös vermittelt und darstellt, in welcher vormoderne Formen der Magie und des Kultes nicht mehr gelebt werden, heben sich nicht gleichzeitig die Bedürfnisse der Menschen, die darin gebündelt sind, auf. Diese bestehen weiter, „werden freigesetzt und flotieren durch alle Systemebenen der modernen Gesellschaften.“¹²¹ Bruno Latour bekräftigt diesen Zweifel an einer Theorie der Moderne, die sich über den wachsenden Rationalitätszuwachs definiert, und führt diesen in seinem Buch aus, das den einschlägigen Titel trägt: „*Wir sind nie modern gewesen.*“¹²²

Die Wünsche und Sehnsüchte, die mit dem Mythos verbunden sind, bekommen keinen Raum mehr zugesprochen, in welchem sie sich entfalten und zu ihrem Ausdruck gelangen könnten. Deshalb sucht sich der Mythos jeden noch so bedeutungslosen Träger, um wirken zu können. Weil die Menschen ihn brauchen, unterstützen sie ihn, produzieren ihn, nähren ihn, und lassen die Bedeutungen der unwichtigsten Dinge wachsen, was wiederum ihre Wahrnehmung verfälscht und trübt. Die Kräfte, die der Mythos in sich aufbewahrt, sind unkontrollierbar geworden, denn die Entzauberung, die wachsende Rationalität, bringt eine neue Dynamik an Wiederverzauberung in den unterschiedlichsten Bereichen des Lebens mit sich. Die Begründung dafür liegt darin, dass sich die Institutionen, welche unsere Gesellschaft hervorbringt, hauptsächlich auf Verfahrensrationalität bauen und keine Stabilisierungsfaktoren mehr darstellen, weil sie es nicht mehr vermögen, Kollektive zusammenzuhalten. Individuen brauchen die Orientierungsmöglichkeit an einer Gruppe, die

¹²⁰ vgl. Böhme 2006, S. 22.

¹²¹ ebda.

¹²² Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie.* Frankfurt am Main 1998.

Identifikation mit anderen und das Gefühl der Zugehörigkeit. Darauf begründen sich all die fetischisierenden Formen, die unser Leben durchwandern, sowie der fetischisierende Umgang mit unseren Dingen.¹²³ Roland Barthes beschreibt an dieser Stelle die Bourgeoisie als „*anonyme*“ Gesellschaft, die den besten Nährboden für den Mythos bildet, eine Klasse der Gesellschaft, die Fakten und Werte wahrnimmt, ohne sie in Frage zu stellen und die Erklärungen dafür ablehnt. In ihrer öffentlichen Philosophie und alltäglichen Moral, die in zivilen Zeremonien und weltlichen Riten Niederschlag finden, äußern sich die ungeschriebenen Normen, nach welchen sie ihr Leben bestreitet.¹²⁴ „*Ganz Frankreich schwimmt in dieser anonymen Ideologie, unsere Presse, unser Film, unser Theater, unsere Gebrauchsliteratur, unserer Zeremonien, unsere Rechtsprechung, unsere Diplomatie, unsere Konversation, das Wetter, das herrscht, das Verbrechen, über das man urteilt, die Hochzeit, von der man bewegt wird, die Küche, von der man träumt, die Kleidung, die man trägt, alles in unserem alltäglichen Leben ist der Vorstellung verpflichtet, die die Bourgeoisie sich und uns von den Beziehungen des Menschen zur Welt macht.*“¹²⁵ Alle Bereiche des Lebens durchlaufen eine Normalisierung, und weil sie von allen annähernd gleich gelebt werden, nimmt sie auch jeder als natürliche Ordnung wahr.

5.3. Der Mythos von Gut und Böse

Weicht nun etwas von der Norm ab und stellt die Frage der Zugehörigkeit in den Raum, erweist sich der Mythos des Guten und des Bösen immer wieder als dienlich, um diese Verhältnisse wieder herzustellen. Man selbst sieht sich ja meist auf der Seite des Guten und Richtigen und die anderen, zu denen man ganz eindeutig nicht gehört, beziehen die entgegengesetzte Position. Auch wenn jeder andere moralische Grenzen kennt, wird mit den Gesetzen einer Gemeinschaft eine genormte Ethik entworfen, die richtiges und falsches Verhalten repräsentieren soll, und einen Standpfeiler der Politik bildet. Das Richtige und das Falsche, das Gute und das Böse als klar von einander unterscheidbaren Parteien dienen im Film, im Theater, in jeglichen Formen der Erzählung gerne als narratives Mittel, um den Leser / Zuschauer / Zuhörer etc. durch die Identifizierung mit einer – üblicherweise der guten – Seite in das Handlungsgeschehen zu verweben. Was hier in einer fiktiven Geschichte passiert, setzt

¹²³ vgl. Böhme 2006, S. 22.

¹²⁴ vgl. Barthes 1964, S.123.

¹²⁵ ebda., S. 127.

die Politik aber gerne in der Realität ein, um die Wählerschaft auf die Seite des 'Hauptdarstellers' zu ziehen.

Sehr trefflich zeigt sich dieses narrative Prinzip bei dem Schauspielerpräsidenten Ronald Reagan, der in seiner Rede vom 8. März 1983 vor der National Association of Evangelicals in Orlando die Sowjetunion als „*Evil Empire*“ bezeichnete.¹²⁶ In einer weiteren Rede vom März 1983, die bezeichnenderweise als „*Star-Wars-Rede*“ in die Geschichte einging, gab Reagan bekannt, dass ein Schwerpunkt der Rüstungsforschung und -entwicklung in die weltraumgestützte Raketenabwehr gesetzt werden sollte.¹²⁷ Als Mythos seiner Zeit aufgegriffen, findet sich dieses Ereignis in dem *Equilibrium Modell für die bewaffnete Raumfahrt* (Abb. 67) wieder, das im 1985 herausgegebenen Band noch den Titel *Reagans Modell für die bewaffnete Raumfahrt* trug, und im 2006 erschienenen Band neben die Schattenreichere Fotografie der annähernd gleichen Konstruktion *Peterchens Mondfahrt* (Abb. 68) gesetzt wurde. Der Globus, die glänzenden Thermoskannen (wahrscheinlich die Waffenladung), das Bügelbrett in seiner Raketenähnlichen Form – all diese Objekte könnten an die Raumfahrt erinnern. Auch der Bottich ähnelt in seiner Form der Flamme, die auf einem stilisierten Bild einer Rakete an deren Unterseite austritt und auf der zweiten Fotografie von austretendem Rauch, der an die eingetretene Zündung denken lässt, begleitet wird. In diesem Bild, *Peterchens Mondfahrt*, wurden die Stützen weiter von der Wand weggerückt und eine schrägere Perspektive eingenommen, wodurch das Bügelbrett einen Schatten in Form eines Raketenkörpers an die Wand schlägt, das Fluggefährt also abzuheben scheint, was durch den austretenden Rauch, die nun betretene Kommandokapsel durch eine Puppe (wie die Äpfel ein wichtiger Bestandteil dieser Geschichte) und den dunkler gewordenen Himmel bekräftigt wird. Der Wäscheständer nimmt hier auch eine andere Position ein und stützt sich – fixiert durch einen Apfel – zwischen die Waffenladung der Thermoskannen. Das Prinzip, das Fischli und Weiss hier mit der Gegenüberstellung zweier Fotografien eines beinahe gleichen Konstruktes mit abgeänderten Titeln anwenden, finden erst im Zuge der fotografischen Konnotationen (Kapitel 6) in mehreren Beispielen zu einer eingehenden Betrachtung, zeigt sich aber an dieser Stelle als aussagekräftig im Bezug auf das Mythische im Realen und das Reale in der Fiktion. Das eine Foto zeigt das Modell einer Raumfahrt, das andere erzählt von ihrer Umsetzung. Das eine gründet auf einer realen Idee der strategischen Verteidigung der Amerikaner, um sowjetische Interkontinentalraketen abzufangen, das andere auf einem

¹²⁶ vgl. Rede auf: <http://www.hbci.com/~tgort/empire.htm>.

¹²⁷ vgl. Rede auf: <http://www.fas.org/spp/starwars/offdocs/rrspch.htm>.

Kindermärchen von Gerdt von Bassewitz,¹²⁸ das von dem Maikäfer Sumseemann erzählt, der mit den beiden Kindern Annelies und Peter zum Mond fliegt, um dort sein verloren gegangenes sechstes Beinchen zu suchen. Die erste Fotografie scheint dennoch mehr vom Mythos durchwachsen zu sein als die zweite. Indem sich Leben und Verzauberung immer mehr durchmischen, der Mythos vom „*Evil Empire*“, das im Krieg der Sterne vernichtet werden muss, nicht als die Wertung eines Landes durch einen Menschen, sondern als Faktum vermittelt wird, scheint sich im Umgang mit der Wirklichkeit weniger Wahrhaftiges zu finden als in einem Kinderbuch. In fiktiven Erzählungen, vor allem in denen für Kinder, ist klar, dass es sich um eine Vermittlung von Werten handelt. Sie geben sich nicht als Fakten aus, und wollen auch keine sein. Deshalb sind sie ehrlicher, richtiger und demnach auch irgendwie realer als die alltäglichen Mythen.

Neben diesen fantastischen Geschichten existieren aber auch zahlreiche Medien, welche die alltäglichen Mythen schlichtweg reproduzieren und dadurch tiefer im Kulturgut verankern. Gerade in den 1980ern, die Entstehungszeit der *Equilibres*, findet das Böse zahlreiche Verwendung in Actionfilmen und Fernsehserien,¹²⁹ meist in Staatsbürger oder Anhänger kommunistischer Staaten projiziert. So sind es oftmals die schlechten Filme, die schlechte Literatur oder die schlechte Musik, die es vermögen ausdrucksstarke Zeugnisse einer Gesellschaft abzulegen, auf politische Gesinnungen zu verweisen oder auf die weit verbreitete Tendenz, diese politische Incorrectness zu tolerieren, solange sie ‘nur’ ein Bestandteil der Unterhaltungsindustrie darstellt. Denn auch wenn sich Menschen als aufgeklärt sehen, als politisch korrekt, tolerant, integrativ, entspannen sie sich oftmals doch gerne bei Filmen, Comics, Computerspielen oder Büchern, in welchen sich die Welt einfach und klar in zwei Lager teilt. Hier bleibt der Mythos von Gut und Böse aufrecht, das nachdenken und abwägen über moralisches Handeln hat in der Verzauberung der Medienwelt ein Ende.

Der Mythos dieser Gegenlager tritt bei Fischli und Weiss mehrfach als Thema auf. Indem sie Bilder zu dieser populären Vorstellung schaffen, stellen sie Fragen über deren Verwendung im alltäglichen Leben in den Raum. In *Plötzlich diese Übersicht* manifestieren sich diese Gegensätze in einer „*guten, leichten Bergwand*“ und einer „*bösen, gefährlichen Wand*“, auf

¹²⁸ 1912 erstmals als Theaterstück aufgeführt, 1915 als Buch erschienen.

¹²⁹ vgl. John McTiernan: Die Hard I, USA 1988, Serien: Knight Rider USA 1982-1986 produziert, Miami Vice USA 1984-1989 produziert, Magnum USA 1980-1988 produziert, Mcgyver USA 1985-1991 produziert, etc.

deren dazwischen liegendem Grat zwei Leute spazieren.¹³⁰ Als Equilibrium findet sich der Mythos des Bösen, der stark von einer filmischen Wahrnehmung geprägt zu sein scheint, in *Das Auto des Bösen* (Abb. 19) wieder. Autos treten im Film oftmals als Teil einer hauptdarstellerischen Persönlichkeit auf und wiederholen die charakteristischen Züge ihres Besitzers in ihrer äußeren Form. Wie sich der ambivalente coole Held in den scharf geschnittenen Formen seines Fahrzeugs widerspiegelt, tritt der Komiker mit einem harmlos und gutmütig wirkenden Auto auf, und das Böse manifestiert sich in einem dunklen Gefährt mit bösem 'Blick'. Hier stellt sich das Auto durch zwei Autoreifen, einen Stuhl in der Mitte und einen fixierenden Holzscheit dar, die in einen Türrahmen geklemmt wurden. Die Autoassoziation ist deutlich, das Böse nur in der unheimlichen Atmosphäre des heruntergekommenen Stiegenhauses enthalten, das sich als Drehort für den Auftritt des Bösewichtes anbieten würde. *Bezahlter Killer, Gefahren der Nacht, Verflucht, Verschwörung* – diese Bildtitel könnten auch als Filmtitel durchgehen und sprechen vieles von dem Assoziationspotential an, das sich in einer von Film und Fernsehen geprägten Gesellschaft von dem Bösen und seiner Bekämpfung gebildet hat. Die Faszination für das Verbrechen, für Mord und Totschlag in fiktiver Form und deren Aufklärung bezeugen auch die immer zahlreicher werdenden Krimiserien¹³¹, und wird bei Fischli und Weiss in *Das Gute und Das Böse und die Kriminalpolizei* (Abb. 41) zum Thema. Auf dieser Fotografie befinden sich Gut und Böse (Attribut: blitzende Säge) im Gleichgewicht und die ausgleichende Funktion, die für Gerechtigkeit sorgende Kriminalpolizei übernimmt der Sockel mit dem Topf in der Mitte, auf welchen sich das Gute stützt. Hier tritt der filmische Mythos der Polizei in Kraft, der sie als gewissenhafte Institution beschreibt, die sich dem ewigen Kampf um die Gerechtigkeit verpflichtet hat. Indem Fischli und Weiss in ihrem Fotoband diesem Bild eine Fotografie mit dem Titel *Der Richter und sein Henker*¹³² (Abb. 40), vorstellen, ironisieren sie den Mythos der gesetzestreuen polizeilichen Gerechtigkeit. Dieser Titel deutet auf die gleichnamige Erzählung von Friedrich Dürrenmatt hin, welche sich trotz ihrem formalen Auftritt als Kriminalroman als Kritik am eigenen Genre erweist und somit an der Kriminalistik selbst, da Gerechtigkeit erst einsetzt, als auf kriminalistisch falschem und demnach illegalem Weg ermittelt wird. Übersetzt man die Figuren des Romans in die Dinge des Equilibriums, nimmt der kopfüber auf der Säule der Gerechtigkeit balancierende Stuhl die Hauptfigur des

¹³⁰ vgl. Collings 1990, S. 186.

¹³¹ z.B. *Tatort*, in Deutschland, Österreich, Schweiz seit 1970 produziert.

¹³² gleichnamiger Roman von dem Schweizer Schriftsteller Friedrich Dürrenmatt aus dem Jahre 1950, der von Dezember 1950 bis März 1951 in acht Folgen in der Wochenzeitschrift *Der Schweizer Beobachter* erschien, 1956 als Fernsehfilm produziert wurde und 1975 schließlich als Kinofilm unter der Regie von Maximilian Schell.

Kommissars Hans Bärlach ein, welcher seinen Henker, den Kriminalbeamten Tschanz, wie an einer Angelschnur auswirft, um einen größeren Fisch, den Verbrecher Gastmann, zu fangen.

Indem Fischli und Weiss hier, wie auch schon in der *Wurstserie*, einigen ihrer Konstrukte Titel von Filmen oder Büchern geben oder Begriffe einsetzen, die auf gesellschaftliche Ereignisse im aktuellen zeitlichen Kontext verweisen, spielen sie auf Mythen an, welche sich in dieser Zeit durch die Medienwelt gebildet haben. Filme, Bücher, politische Reden – darin liegen klare Zeugnisse davon, was eine Gesellschaft als öffentliche Meinung ausgibt, wie gedacht wird und wie Kollektive zu diesem Zeitpunkt funktionieren. Ob es sich dabei um Klassiker der Literatur oder Kindermärchen, international unbekannte Filme der Schweizer Szene, B-Movies oder wichtige Zeugnisse der Filmgeschichte, um Ideale eines konservativen amerikanischen Politikers oder eine kritische Studie zur Zukunft der Weltwirtschaft handelt, bleibt dabei unbedeutend.¹³³ Große Themen der Weltpolitik formen eine Gesellschaft gleichermaßen wie Geschichten, mit denen man aufwächst. Alles, was den beiden Künstlern im Alltag begegnet, Dinge wie Wörter wie Gedankenketten, verarbeiten sie zu einer Bestandsaufnahme ihrer Zeit und ihres gesellschaftlichen Umfelds.

5.4. Persönliche Mythen

In dieser Beschäftigung mit den alltäglichen Mythen werden auch persönliche Themen nicht ausgespart und in der Betrachtung der Bilder und im Lesen der Titel oftmals Fragen über den psychischen Zustand eines Kollektivs aufgeworfen. Warum ist in unserer Gesellschaft *Eine gepflegte Erscheinung* von Belang? Warum soll das Leben als *Kleinfamilie* als Lebensform geeigneter sein als andere? Wer hat es nötig, eine *Mutprobe* zu bestehen? Allein schon im Titel finden sich Aneinanderreihungen von Assoziationen, die von einer bestimmten geistigen Haltung zeugen, die gewisse Ansprüche an den Einzelnen stellt und somit Maßstäbe für die Allgemeinheit einer Gemeinschaft schafft.

Betrachtet man nun die Titel, die auf psychologische Fragen anspielen, finden sich einige, die von persönlichen und subjektiven Empfindungen erzählen, wie *Stillstand*, *Müdigkeit*;

¹³³ in den (zum Teil fast) gleichen Titeln liegen möglicherweise Anspielungen auf: Xavier Koller: *Das Gefrorene Herz*, Schweiz 1979; James Glickenhaus: *Der Söldner*, USA 1982; Lima Barreto: *Die Gesetzlosen*, Brasilien 1953; Werner Herzog: *Aguirre. Der Zorn Gottes*, Deutschland 1972; William Wyler: *Ben Hur*, USA 1959; Donella H. Meadows, Dennis L. Meadows, Joergen Randers: Studie *Die Grenzen des Wachstums* Stuttgart 1972.

Melancholie, Sehnsucht, Strategie; Arbeiten, Schlafen, Träumen oder *Erschöpfung*. Hier wird der Deutungsreichtum weiträumiger, da innere Befindlichkeiten unklarer zu fassen sind. Trotzdem handelt es sich auch hier in gewisser Weise um kollektive Gefühle, da in Gesellschaften, in welchen stille Nachmittage weniger anerkannt sind als arbeitsame, das Gefühl von Erschöpfung, von Stillstand und Müdigkeit zum Allgemeingut gehört, und somit auch persönliche Emotionen Aussageträger einer Gesellschaft werden. Einige dieser Titel setzen sich aus einer Kombination oder Aneinanderreihung zweier oder dreier emotionsbehafteter Wörter zusammen, worin die Bedeutungsänderung eines Wortes oder eines Mythos durch seinen Kontext abermals deutlich wird, denn erst der *Stillstand* macht die *Müdigkeit* zu einem negativen Gefühl. Wäre sie mit einem Wort wie Erfolg oder Fortschritt kombiniert, hätte sie den Beigeschmack einer begründeten Müdigkeit, die nach einer getanen Leistung ein wohliges Gefühl im Bauch vermittelt. Der benachbarte Stillstand spricht aber von der unangenehmen Blockiertheit, die einen einnimmt, wenn sich nichts mehr vorwärts zu bewegen scheint, und die Kraft genau daran schwindet.

Ehre, Mut und Zuversicht zeigt sich dagegen als eine Kombination von durchwegs tadellosen Eigenschaften. Ehre und Mut sowie Mut und Zuversicht treten im Sprachgebrauch gerne gemeinsam auf. Bei Mut und Ehre handelt es sich um Wörter, welche – außer in politischer Propaganda – heute nur noch selten gemeinsam gebraucht werden, da noch immer ein mittelalterliches Pathos mitschwingt. Mut und Zuversicht hingegen ist eine geläufigere Kombination von Wörtern, die einem als geistiger Zuspruch unterstützend den Weg nach vorne erleichtern sollen.¹³⁴ Es handelt sich hier zwar um Eigenschaften, die bei jedem Menschen in seiner persönlichen Situation andersartig auftreten, dennoch stellen diese Wörter Gefühle dar, die erst in einer Gesellschaft besondere Relevanz bekommen. Man kann auch nur für sich ehrenhaft und mutig sein, aber ein Außen, welches diese Tugenden beobachtet und demnach auch als solche beurteilt, ist für die Bildung solcher Auszeichnungen nicht unwesentlich. Ehre, Mut und Zuversicht sind bzw. waren zu jedem Zeitpunkt der Geschichte Eigenschaften, für welche man gesellschaftlich anerkannt wurde, und welche gerne nach außen getragen werden. Müdigkeit und Erschöpfung hingegen gelten als rein persönliche Empfindungen, die man in einer Gesellschaft nicht zeigt bzw. nicht zeigen sollte. Wie nun diese Mythen, Werte und persönlichen Empfindungen in den *Equilibres* dargestellt werden,

¹³⁴ „Ehre“: mhd. ere, ahd. era: „Achtung“, „Mut“: mhd., ahd. muot: „Seele, Geist“; altsächsisch. mod: „Sinn, Mut, Zorn“; „Zuversicht“: mhd. zuoversiht, ahd. zuofirsiht.: Abstraktum zu „auf jemanden vertrauen“, vgl. Kluge 2002.

zeigt sich durch die verwendeten Dinge, durch deren Anordnung im Gleichgewicht, durch die Titelgabe und nicht zuletzt durch ihre fotografische Reproduktion.

6. Fotografische Konnotationen

Wie sich schon bei der Gegenüberstellung von *Modell für die bewaffnete Raumfahrt* und *Peterchens Mondfahrt* gezeigt hat, bildet die Fotografie in dem 2006 herausgegebenem Band *Equilibres* ein weiteres Medium für die Bedeutungskonstruktion von Dingen und das Arbeiten mit Zeichen. Wären die Gleichgewichtskonstrukte an diesem stillen Nachmittag nicht fotografisch festgehalten worden, wären sie nicht erfahrbar. Das Moment des Gleichgewichts, welches für die Deutung der Objekte so bestimmend ist, zeigt sich nur als ein kurzweiliges, die Fotografie aber macht es zu etwas Ewigem. Sie friert es ein und macht aus dem labilen Konstrukt ein beständiges. Erinnert man sich an die zu Beginn angeführte Aussage der beiden Künstler „*am schönsten ist das Gleichgewicht kurz bevor's zusammenbricht*“, wird der Gedanke an den Zusammenbruch des Equilibriums wieder gewahr, sowie an die Energie, die hier frei werden könnte, würde ein Objekt in seiner Stellung nicht funktionieren. Im *Lauf der Dinge* verlaufen die Gedanken dazu genau umgekehrt – Dinge fallen, Dinge bewegen sich, um eine Reaktion auszulösen und erfüllen auf diesem Weg ihre Funktion. Die *Equilibres* aber müssen stillstehen, das Gleichgewicht halten, zumindest so lange, bis ein Foto davon geschossen wurde. So verlangt die eine Arbeit nach dem Medium der bewegten Bilder, dem Film, die andere nach der ewig einfrierenden Fotografie.

Das Foto *Levitation* (Abb. 39) macht den Zusammenbruch und die damit verbundene Bewegung sichtbar und ironisiert zugleich in Kombination mit dem Titel den Mythos des Gleichgewichts, der sich über die gesamte Serie hin aufbaut. Wären die Elemente der *gefeierten Rübe*, der Name des ursprünglichen Konstruktes, scharf festgehalten, könnte sich der Eindruck von levitierten, schwebenden Objekten einstellen, zu welchem das Medium der Fotografie mit der richtigen Belichtungszeit befähigt wäre. Diese Bemühung findet hier aber nicht statt. Der Fotografie werden ihre täuschenden Fähigkeiten entzogen und die unscharfen, verschwimmenden Objekte verweisen auf die Bewegung, die mit einem Zusammenbruch einhergeht. Einen weiteren Zusammenfall hält die Fotografie *Schwindel* (Abb. 38) fest, ein Equilibrium, das sich in seiner ursprünglichen Position *Die Magd* (Abb. 69) nannte. Hier steckt schon im Titel eine Anspielung auf die Möglichkeiten durch Fotografie zu täuschen. Dieser wäre auch als möglicher Schwindelanfall der Magd deutbar, die ihr Gleichgewicht nicht mehr halten kann und umkippt. Durch die weitere Bedeutung des Wortes – die des Betruges, der Täuschung – liest er sich aber auch wie ein Kommentar zu den fotografischen Fähigkeiten. Würde man den Zusammenbruch eines Equilibriums mit so einer kurzen

Belichtungszeit fotografieren, sodass auch die bewegten Teile eingefroren würden, wäre zum Teil nicht erkennbar, ob das Gleichgewicht sich noch in einer stabilen Lage oder im Zusammenfall befindet. Indem sich die bewegten Teile hier durch ihre verschwommene Darstellung als solche ausweisen, distanziert sich dieses Nicht-Gleichgewicht von solch einem fotografischen Schwindel – sein Titel weist aber auf die Möglichkeit hin und stellt somit die Glaubwürdigkeit der anderen *Equilibres* schmunzelnd in Frage. Indem hier Bewegung ins Bild kommt, wird eine weitere Besonderheit der Fotografie angesprochen, die für die kurzlebigen *Equilibres* entscheidender ist als für die beständigen – die Befähigung zur Dokumentation eines einmalig geschehenen Ereignisses.

6.1. Die Präsenz der Fotografie

Roland Barthes bezeichnet die Fotografie als die Kunst, die mehr als jede andere „eine unmittelbare Präsenz in die Welt setzt“¹³⁵, weil sie die Anwesenheit eines Gegenstandes in einem bereits vergangenen Moment bezeugt. Durch die Unbewegtheit der Fotografie treten die Kategorien des Realen und des Lebendigen hinzu. Einerseits bezeugt sie, dass der abgebildete Gegenstand präsent, also real war, was ihm Lebendigkeit verleiht, andererseits vermittelt sie, dass dieses reale, lebendige bereits der Vergangenheit angehört, was ihn somit tot erscheinen lässt.¹³⁶ Diese Gedanken Barthes beziehen sich in erster Linie auf Fotografien von Menschen, denn auf unverwüstliche Gegenstände sind die Kategorien von tot und lebendig schwer anzuwenden. Bezieht man sich dabei aber lediglich auf das Vergängliche, findet sich dieses auch in den *Equilibres*. Fischli und Weiss verwenden hier neben Dingen, denen die Zeit nichts anhaben kann, auch Objekte, die diesem Status entgegenstehen, denn Obst und Gemüse sind dem Verwesungsprozess gleichermaßen unterworfen wie der Mensch und teilen in diesem Sinn mit ihm die Kategorien von tot und lebendig. Überdies handelt es sich bei den *Equilibres* (meist) um unbeständige Konstrukte, lediglich die Fotografie von ihrem eigentlich kurzweiligen Bestehen vermittelt etwas Ewiges, Standhaftes. Der skulpturale Aspekt der Arbeit, der im ursprünglichen Prozess enthalten war, geht durch den Einsatz der Fotografie verloren, weil die Haptik der Objekte nur mehr in der Vorstellung besteht. Diese Verbindung von Skulptur und Fotografie wendet auch der deutsche Künstler Johannes Brus

¹³⁵ Barthes 1985, S. 95.

¹³⁶ vgl. ebda., S. 88 f.

(*1942 in Gelsenkirchen) in seinen Arbeiten an.¹³⁷ Auf der dreiteiligen Fotoarbeit *Gurkenparty* (Abb. 70) tummeln sich Flaschen und Gurken, in dem Moment ihres gegenseitigen Anlehns fotografisch festgehalten, sodass sie sich mitten im Tanz zu befinden scheinen. Die Szenerie aus den hier ebenfalls personifizierten Gegenständen (und dem Gemüse) wird gleichermaßen durch die Fotografie dokumentiert wie sie bei den *Equilibres* beweist, dass es sich so zugetragen hat und die Konstrukte zumindest für einen Moment in dieser Weise funktioniert haben. Wenn man versucht sich vorzustellen, wie komplex und mühselig das Austarieren von Flasche, Käsereibe, Kartoffel und Co. gewesen sein muss, wird klar, dass die Fotografien der *Equilibres* nur einen Teil der künstlerischen Arbeit darstellen. Von diesem Prozess, welcher sich vor der Fotografie ereignete, existiert kein dokumentarisches Foto – gezeigt und ausgestellt werden nur die Fotografien der fertigen Konstrukte. In dieser Weise sprechen die Fotos im Erzählen von ihrer damaligen Präsenz auch von einer Abwesenheit der Objekte und der Vergangenheit der künstlerischen Arbeit, denn das, was sich ereignet hat, ist nun nicht mehr. Nur das Foto kann es bezeugen und stellt somit ein „vom Wirklichen abgeriebenes Bild“¹³⁸ dar. Die Zeit steht still, aber das Vergehen des festgehaltenen Moments bleibt darin enthalten. Diese Präsenz und gleichzeitige Nicht-Präsenz, die dem fotografierten Objekt etwas Zeitliches verleiht, bildet auch in den Untersuchungen von Rosalind Krauss einen entscheidenden Ausgangspunkt. Betrachtet man das Foto als etwas, das ein präsentes Objekt auf einer Platte oder auf einem Film abdruckt, ist es als indexikalisches Zeichen nach Charles Pierce zu lesen, ein Zeichen also, das mit dem Objekt, seinem Referenten, eine physische Relation hat, und einen Abdruck, eine Spur hinterlassen hat.¹³⁹ Das ikonische Zeichen spricht lediglich von einer visuellen Ähnlichkeit mit dem Referenten, die auf verschiedene Art und Weise dargestellt werden kann; die Ähnlichkeit des fotografierten Objektes und seines Abbildes ist aber physisch durch den Abdruck erzwungen und nimmt demnach die des indexikalischen Zeichens ein.¹⁴⁰ Durch die Fotografie wird etwas aus der zeitlichen Bewegung herausgenommen und hinterlässt eine Spur des Geschehenen. In diesem Sinne können die Fotos der *Equilibres* auch als eine Spur des künstlerischen Vorgangs gelesen werden, der sich an mehreren stillen oder weniger stillen Nachmittagen ereignet hat, und erzählen von der kurzweiligen Präsenz, die für die Deutung der Gleichgewichtsobjekte so entscheidend ist wie ihr Titel.

¹³⁷ freundlicher Hinweis von Prof. Friedrich Teja Bach.

¹³⁸ Barthes 1985, 126.

¹³⁹ vgl. Damisch 1998, S. 10.

¹⁴⁰ vgl. Krauss 1998, S. 79.

6.2. Formgebender Schatten

Als weitere Form der Spur fungiert der Schatten, der zahlreiche *Equilibres* an der dahinter liegenden Wand verdoppelt. Ihr Schatten macht den umliegenden Raum erst sichtbar, indem er dort seine Spuren hinterlässt, wie beispielsweise in der Farbfotografie *Die Erziehung* (Abb. 12), die kontrastreich zu der Schwarzweißfotografie *Japanische Teezeremonie* (Abb. 13) steht. Beide zeigen dasselbe Equilibrium, das sich aus einem alten Wagenheber zusammensetzt, der zwischen seinen Hebearm und den Untergrund eine Plastikflasche klemmt, in deren mittigem Loch ein Kreuzschlüssel steckt, in dessen anderer Öffnung der Schnabel einer schwarzen Teekanne fixiert ist, die somit kopfüber über dem Boden hängt. Als kleiner Zusatz balanciert auf dem Boden der Teekanne ein sechseckiger Griff und zwei ineinander verhakte Gabeln bekrönen den Wagenheber. In der Schwarzweißfotografie *Japanische Teezeremonie* ist der Untergrund durch den Übergang des weißen Tischtuches in die weiße Wand nicht mehr erkennbar. Indem alle störenden Elemente ausgeblendet sind, treten die Objekte in klaren dunklen Linien aus dem scheinbar leeren Raum hervor. Die Art und Weise der Fotografie schenkt den Gegenständen Eleganz, die zarten Formen der gebogenen Gabeln und des kleinen Sechsecks auf der Teekanne wirken wie hübsches Beiwerk. Der Titel *Japanische Teezeremonie* rechtfertigt sich zum einen als Konnotation zur Teekanne, zum anderen durch die feine und ausgewogene Erscheinung, welche die Gegenstände in ihrem Zusammensein abgeben. In der japanischen Kultur wird die eingehende Betrachtung und Aufmerksamkeit, die man in einem zeremoniellen Ritus einem Ding oder einem Tun widmet, als meditatives Ereignis betrachtet. Dieser Eindruck stellt sich auch hier ein. Die Dinge scheinen in ihrem gemeinsamen Tun – denn durch den nachfühlbaren Zug, der im Kreuzschlüssel und in der Flasche steckt, scheinen sie irgendetwas zu tun – so konzentriert zu sein, dass alles andere zurücktritt und der Raum sich leert.

In der Farbfotografie *Die Erziehung* schwindet dieser Eindruck der Leere und der Ruhe zum einen durch die Farbigkeit der Dinge, die nun unterschiedliche Aspekte vortreten lässt, zum anderen durch die wiederkehrende Abgrenzung von Tisch und Wand, auf denen sich die Schatten des Equilibriums abzeichnen. Auch die Ausgewogenheit ist verloren gegangen, da der Wagenheber, der mit seinem Hebearm die Kette der Dinge an ihrem Anfang stützt, so wirkt, als hätte er die Hand über alles. Die Flasche tritt hier in eine unterdrückte Position und auch die Teekanne scheint sich plötzlich gegen den Zug, dem sie ausgesetzt ist, zu sträuben, weil die quer stehende Achse des Kreuzschlüssels durch die leichte Aufsicht erkennbar wird und somit als Störelement der Zugbewegung auftritt. Das Wort *Erziehung* wird hier ins

Bildliche übersetzt – in den abstrahierten nachzeichnenden Formen des Schattens noch prägnanter gesetzt, weil hier die Stimme der Assoziationen zu den einzelnen Dingen verstummt.

Diese Verdoppelung, die sich wie eine zweite Erscheinung an die Wand zeichnet und in eine Gleichgewichtsbeziehung zu dem eigentlichen Konstrukt tritt, formt auch in *Frau Birne bringt ihrem Mann vor der Oper das frisch gebügelte Hemd. Der Bub raucht.* (Abb. 55), *Herr und Frau Birne mit ihrem neuen Hund* (Abb. 56), *Der Hase* (Abb. 51) oder *Melancholie, Sehnsucht, Strategie* (Abb. 71) das klarere Bild zum Titel. Durch die Fotografie wird die Zeichnung, die er entwirft steuerbar, weil sie ihn, das Konstrukt und seinen Umraum in der Position festhält, in der er seine gewünscht Wirkung erzielt. In *Pittura Metafisica* (Abb. 72) wird genau diese Verdoppelung thematisiert, weil das zweite Bild des Schattens, das wie eine weitere unbekannte Wirklichkeit hinter den sichtbaren Dingen liegt, eine Entsprechung in dem von Giorgio de Chirico geprägten Begriff findet. Bei einigen anderen wie *Ein böser Traum* (Abb. 18) *Peterchens Mondfahrt* (Abb. 68) oder *Der dunkle Trieb* (Abb. 48) verankert sich der Schatten so auf und zwischen den Dingen, dass er zu einem weiteren Gewicht des Equilibriums und Teil der ganzen Erscheinung wird. Als verzerrtes und nicht verdoppeltes Bild des Equilibriums tritt der Schatten bei *Chinesisches Zeichen* (Abb. 74) auf, indem er sich wie eine verwandte Formkonstruktion zum Equilibrium verhält, jedes für sich der Form eines chinesischen Zeichens ähnelnd. Die Drahtbürste zieht einen langen Schatten über den Tisch zur Wand, wodurch dieser als Teil der gesamten Schattenform wahrgenommen wird, was den gemeinsamen Ansatzpunkt der beiden Formgebilde noch deutlicher macht und sie wie in Balance zueinander treten lässt. Im Schatten überlagern sich die Linien, die in der gebauten Form noch frei standen, was beiden Zeichen – wären sie tatsächliche Schriftzeichen – eine ganz andere Bedeutung verleihen würde. Nähme man einen frontaleren Blickwinkel auf die Konstruktion ein, ergäben sich in der plastischen Form die gleichen Überschneidungen wie in dem erscheinenden Schatten und die Bedeutung wäre gleich bleibend. Indem hier aber zwei unterschiedliche Blickwinkel, zwei abweichende Perspektiven eingenommen werden, vollzieht sich ein Bedeutungswechsel, der sich thematisch durch die ganze Fotoserie zieht. Bedeutungen werden konstruiert, in einer Gegenüberstellung aber alsbald wieder in Frage gestellt und neu entworfen. Das Gleichgewicht, das sich hier zwischen den Dingen herstellt, wird auch als Balance zwischen den unterschiedlichen Bedeutungen zum Thema. Alle Dinge, alle Wörter, alle Bedeutungen, alle Mythen sind vielschichtig wahrnehmbar – der Kontext und die Perspektive der Betrachtung beweisen diesen Umstand. Die *Equilibres* machen diese Vieldeutigkeit durch Vervielfachung des Blickwinkels zum Programm, indem sie die

Wirkungen eines Dinges, einer Dingkonstruktion, mithilfe unterschiedlicher fotografischer Präsentationen immer wieder neu ausprobieren. Die Veränderung einer Form durch den Blickwinkel, die sich beim *Chinesischen Zeichen* innerhalb einer Fotografie vollzieht, tritt bei einigen anderen durch mehrere Bilder – aus anderer Perspektive, in anderem Ausschnitt oder anderer Belichtungssituation – eines Equilibriums auf. Die Gleichgewichtskonstruktionen werden in gleicher oder leicht abgewandelter Zusammensetzung unterschiedlich in Szene gesetzt und neu betitelt.

6.3. Perspektivische Vielfalt

Belichtung, Farbe, Perspektive und Ausschnitt stellen einige der Konnotationsverfahren der Fotografie dar, die das Stück abgeriebene Wirklichkeit mit einer zusätzlichen Botschaft behaften. Auch wenn dieses durch den maschinellen Vorgang eines Apparates objektiv wiedergegeben wird,¹⁴¹ bleibt doch die Hand, welche diese Einstellungen wählt und den Auslöser tätigt, entscheidend für die Wirkung dieser Wirklichkeitsreproduktion. In der Vervielfältigung eines Equilibriums in unterschiedlichen Fotografien tritt oftmals ein psychologischer Aspekt hervor. Betrachtet man eine Situation von verschiedenen Perspektiven oder sieht sie in anderem Licht, wird so manches deutlicher sichtbar und verändert die Wahrnehmung des Gesehenen.

Die Bilder *Die Vollendung* (Abb. 42), *Ehre, Mut und Zuversicht* (Abb. 43) und *Kann ich alles, darf ich alles?* (Abb. 44) zeigen alle beinahe dasselbe Equilibrium, welches sich auf einer Kartonrolle errichtet, auf der ein Brett aufliegt, in das sich bis zur Mitte der Breite eine Säge vorgearbeitet hat, die sich in einem Bogen wieder nach hinten durchbiegt, weil auf ihrem Griff eine Weinflasche Platz genommen hat. In der *Vollendung* ist der Ausschnitt so gewählt, dass das Equilibrium in der Mitte des Bildfeldes platziert ist und ein größerer Umraum erhalten bleibt. Die Szene ist in weiches Licht getaucht, die relativ simple Konstruktion wirkt ästhetisch formvollendet. Das gebogene Sägeblatt bringt hier Form und Funktion ins Gleichgewicht und bildet durch seine elegante Kurve und deren matten Glanz den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Durch die mittige Platzierung wirkt das ganze Bild ausgewogen und findet nirgendwo einen Punkt der Irritation. Dem Ganzen ist nichts mehr hinzuzufügen, das Equilibrium fasziniert durch die Einfachheit seiner Ästhetik und seiner

¹⁴¹ vgl. Barthes 1990, S. 13.

Funktion, was den Titel *Die Vollendung* stimmig erscheinen lässt. Bei *Ehre, Mut und Zuversicht* befindet sich minimal mehr Flüssigkeit in der Weinflasche, was den Sägebogen durch das höhere Gewicht stärker spannt und die Flasche weiter nach unten verlagert. Sie wirkt gesetzter, und damit auch mutiger und zuversichtlicher. Die Auswahl des Bildausschnitts wurde hier enger gesetzt, das Konstrukt füllt den Rahmen aus, bzw. sprengt ihn am rechten und oberen Bildrand sogar, weil der markante Schlagschatten an der anliegenden Wand davon abgeschnitten wird. Die Schwarzweißfotografie wirkt düster und auch etwas pathetisch, ein Eindruck, den vor allem der Titel fordert. Der Glanz der Säge ist vergangen, dafür reflektiert der scheinbar nasse Untergrund die wie aus Metall gefertigte wirkende Rolle und das leuchtende Brett, deren Beschaffenheit aus Holz und Karton nicht mehr auszumachen ist. Dieser Eindruck verstärkt sich zudem, weil das Brett und die Säge hier umgedreht wurden – die Säge schneidet sich mit der zackigen Seite des Blattes nach vorne, was sie weniger elegant und mehr bedrohlich macht, von der Hinterseite in das Brett, wodurch dieses von vorne als undurchbrochen wahrgenommen wird und ihr Leuchten verstärkt. Die ganze Szenerie wirkt unreal und etwas traumhaft. Durch die Zurechtrückung der Flasche, die hier mehr vom Etikett erkennen lässt, das nun eindeutig auf alkoholischen Inhalt schließen lässt, könnte sich auch der Eindruck einstellen, dass sich hier jemand Ehre, Mut und Zuversicht nur angetrunken hat, und sich am nächsten Morgen die Frage stellt, ob man wirklich alles kann und darf, was man sich eben noch zutraute. Dieses dritte Bild *Kann ich alles? Darf ich alles?* nähert sich in der Farbigkeit dem ersten wieder an, zeigt die gleiche Konstellation, ähnelt im Ausschnitt aber mehr dem zweiten. Die Kamera wurde jedoch ein kleines Stück weiter von rechts auf die Konstruktion gerichtet, wodurch mehr der Fläche des Sägebogens sichtbar wird und sich ein nach unten fließendes Moment spürbar macht. Die Flasche befindet sich nicht mehr in der gleichen sicheren Position, sie scheint leichter hinabgleiten zu können oder von ihrem Platz geschleudert. Ehre, Mut und Zuversicht scheinen hier nicht mehr so nah, und das Moment des Scheiterns nicht mehr so fern. Die Bedeutung einer Situation für den einzelnen ändert sich mit seiner jeweiligen psychischen Verfassung, wie in der Fotografie andere Ausschnitte desselben und andere Sichtweisen auf dasselbe Motiv andere Schlüsse zulassen. Die kleinen feinen Unterschiede, die man bei der Betrachtung einer Sache oder eines Sachverhaltes aus anderer Perspektive erkennt, sind entscheidend für die umfassende Deutung einer Situation. Das Weinflaschenetikett kann von der einen Seite gesehen werden, von der anderen nicht, die gebogene Säge mal elegant wirken, von einem anderen Punkt wiederum bedrohlich. Viele Seiten weiter hinten im Bildband findet sich in *Der Streit* (Abb. 45) eine Variation des Grundmotivs Rolle, Brett und Säge in der gleichen

Zusammensetzung wie bei *Ehre, Mut und Zuversicht*. Auf dem Griff der Säge steht hier keine Weinflasche mehr, sondern eine Dose mit Nitroverdünnung, unter die sich eine zweite Säge klemmt und mit einer dritten eine Zickzack-Form vollendet. Hier werden durch die schräge Untersicht der Konstruktion die Zähne aller Sägeblätter sichtbar, was die Bedrohlichkeit, die ein Streit annehmen kann, zum Ausdruck bringt.

Manchmal ist es aber einfach auch nur der Blick aufs Ganze, der einem verwehrt bleibt, wenn man selbst zu nah an einer Sache dran ist. Eine objektive Sichtweise und eine damit einhergehende Meinungsbildung bedeutet oftmals, sich ein Stück weit von einer Sache oder einem Sachverhalt zu entfernen, um das Große Ganze überhaupt erst erkennen zu können. Ein eng gewählter Ausschnitt bringt zwar wichtige Details ans Tageslicht, ihr Zusammenhang, ihre Verkettung bleibt aber undurchschaubar. In diesem Punkt ähneln sich Fotografie und Wirklichkeit. Die zwei Fotografien *Sein eigenes Problem* (Abb. 20) und *Sicheres Auftreten* (Abb. 21) zeigen diesen unterschiedlichen Blick auf dasselbe Equilibrium, welches die Gewichte seiner Objekte nicht durch ein Ausbalancieren zusammenhält, sondern durch ihren gegenseitigen Druck innerhalb eines äußeren Rahmens. Betrachtet man erst die nähere Aufnahme des Equilibriums, das sich schlichtweg aus einem Tontopf und zwei Brettern zusammensetzt, die diesen an beiden Seiten angesetzt zwischen zwei Wände spannen, erscheint das Sichere Auftreten als ironisch bildliche Übersetzung für ein gutes Selbstbewusstsein. Jemand, der sicher auftritt, steht zu sich selbst, den wirft man nicht so leicht aus der Bahn. Das trifft auch auf den Tontopf zu, der sich mit seinen Bretter-Beinen eine sichere Position zwischen den beiden Mauerteilen geschaffen hat. Die Schwarzweißfotografie, wahrscheinlich mit Blitz geschossen, lässt den hinteren Raum im Dunkel verschwinden und die Teile des Equilibriums leuchtend und stolz in den Vordergrund treten. Wird es aber durch ein paar zurückgesetzte Schritte als Ganzes sichtbar, erkennt man die beiden Mauern schließlich als Türrahmen, die ebenfalls Teil der zusammenhaltenden Konstruktion sind. Der Tontopf wurde in den Durchgang so weit oben eingespannt, dass er plötzlich nicht mehr sicher und selbstbewusst wirkt, sondern exponiert und hilflos in dieser Position, aus der er sich nur schwer selbst befreien kann. Seine Bretter-Beine sind zu kurz, um an den Boden zu gelangen und dort einen sicheren Auftritt zu finden. Durch die andere Belichtungssituation wird zudem der hintere Raum als leeres Steigenhaus erkennbar, wodurch der Topf allein und verlassen aussieht, was die Situation *Sein eigenes Problem* werden lässt. Bei beiden Titeln handelt es sich um geläufige Floskeln unserer Gesellschaft. Ein sicheres Auftreten ist unabdingbar, wenn man sich in dieser zurechtfinden will – es verhilft zum besseren Job, zu mehr Bekanntschaften, zu Freundschaften, zu Beziehungen – zumindest wird

es oftmals so vermittelt. Ein *Sicheres Auftreten* (wie auch *Eine gepflegte Erscheinung*) stellt eine gesellschaftliche Anforderung dar, die sich durch Medien, die eine öffentliche Meinung vertreten wollen oder sollen, verstärkt. Um diesen Auftritt zu erleichtern, ihn kaufbar zu machen, steht eine Vielzahl an Dingen zur Verfügung, die einen dabei unterstützen sollen. Diese gesellschaftliche Vorstellungswelt bildet ein mythisches System, das von Menschen gemacht wurde, und an welches Menschen aus Mangel an persönlicher Orientierung glauben. Aus der Kombination der beiden Bilder wird solch ein mythisches System entlarvt. Denn wenn man das Ganze von einem anderen Standpunkt aus betrachtet, scheint die Vorstellung, die man sich von etwas gemacht hat, nicht mehr ganz so wirklich, so faktisch. Ihre Daseinsform wird plötzlich als die einer bloßen Wertigkeit erkennbar, die mit der Realität und den eigenen Werten nicht im Einverständnis stehen muss.

Perspektivische Vielfalt spielt auch in den unterschiedlichen psychologischen Fragestellungen und Ansätzen eine tragende Rolle – eine Thematik, auf die hier durch die Titelwahl oftmals angespielt wird. In der Integrativen Psychotherapie und Supervision¹⁴² bildet die Änderung der Sichtweise ein entscheidendes Mittel, um auf psychologische Problemstellungen einzugehen – denkt man nur an die unterschiedlichen Positionen, die ein Mann als Vater, als Bruder, als Sohn, als Ehemann, als Geliebter etc. einnehmen kann und welche jeweiligen Themen sich daraus ergeben. Im integrativen bzw. systemischen Ansatz wird für eine Diagnosebeschreibung nicht im Ursache-Wirkung-Prinzip gedacht, sondern nach mehreren Faktoren für den entstandenen Konflikt gesucht, wozu die Einbeziehung der unterschiedlichen Sichtweisen der beteiligten Menschen in einem System essentiell ist. Durch die Beleuchtung eines Themas von verschiedenen Seiten ergeben sich mehr Möglichkeiten für eine differenziertere Haltung. In einer Familie, einer Arbeitsgemeinschaft, einer Gesellschaft, in jeder Gruppe von Menschen erweitert Mehrperspektivität den eigenen Handlungsspielraum sowie den anderer und erhöht die persönliche Freiheit.

Betrachtet man nun das *Equilibrium Vater* (Abb. 79), erscheint beim bloßen Lesen des Titels eine Kette an Vorstellungen, die man mit diesem Begriff verbindet. Kombiniert mit der Gleichgewichtskonstruktion aus einer am Kopf stehenden Weinflasche, darüber einer mit Hilfe eines Korkens balancierenden Fruchtsaftflasche, die sich durch entstehendes Vakuum an einem aufgeblasenen Luftballon festsaugt, was ihr ein kleines Glas in etwas Entfernung gleichtut, ergeben sich weiter mögliche Assoziationen zur Vaterfigur, die hier aber noch sehr

¹⁴² vgl. Petzold 2007, S. 75 f.

undeutlich bleiben. Erst in der Kombination mit Variationen des Themas – *Vater* ist im Bildband als erster von fünf ähnlich zusammengesetzten *Equilibres* mit anderen Betitelungen angeführt – erweitert sich die Darstellung seiner Persönlichkeit. In allen kehrt der Luftballon wieder, der in *Künstliche Intelligenz* (Abb. 80) und *Ein sich ausdehnendes Universum* (Abb. 81) den Hauptakzent bildet. Im einen scheint der Vakuumeffekt zu faszinieren und zur Betitelung zu führen, im anderen die Ausdehnungskraft des Luftballons, neben dem der kleine orange Ball – ein möglicher Erdball – verschwindend klein erscheint. Ob die künstliche Intelligenz und das Universum sich in ihren Konnotationen auf einer Ebene mit *Vater* begegnen, bleibt unklar und etwas subjektiv. *Nächtliche Heimkehr* (Abb. 82) und *Der Sorgenmann* (Abb. 83), die gleich zusammengesetzt sind, und die Formation von *Vater* nur durch den verzichteten Korken, eine untergeschobene kleine Metallplatte und einen Stift unterscheiden, lassen sich in ihren Konnotationsräumen aber gut zusammenbringen. Die Perspektive bleibt bei allen dreien ähnlich, der Ausschnitt des Bildes sowie die Schwarzweißfärbung nur bei *Vater* und *Der Sorgenmann*. Diese unterscheiden sich wiederum durch den pathetischen Schlagschatten von *Vater*, welcher dadurch am imposantesten wirkt, weil er sich dadurch in gewisser Weise verdoppelt und das Bild verdüstert. *Nächtliche Heimkehr* trägt auch einen solchen Schatten, durch die leicht veränderte Perspektive, mehr von vorne als von der Seite fotografiert, versteckt er sich aber größtenteils hinter der Figuration und tritt nicht so stark hervor. Der Ausschnitt beschränkt sich hier auch nicht nur auf die Figur, sondern lässt mehr Raum für den Weg der nächtlichen Heimkehr des Vaters, den dieser torkelnd, mit aufgeblasenem Kopf antritt. Durch die Erweiterung mit den anderen Fotografien vermittelt sich das Vaterbild als kein Gutes und mehr als das eines Sorgenmannes, das im Buch kontrastreich neben *Mutter und Kind* (Abb. 53) steht.

Die Kombination und der Kontext, deren Wichtigkeit Saussure für den Wert eines Wortes hervor streicht, sind auch für den Wert des Mythos maßgebend, denn der Mythos des Vaters bzw. des hier vermittelten Vaterbildes erschafft sich erst durch die Verbindung mit der Vorstellung einer nächtlichen Heimkehr und der eines Sorgenmannes. Hier wird eine Person aus verschiedenen Perspektiven betrachtet, der Blickwinkel auf den *Vater* sowie auch der seine ändert sich, wodurch neue Stellungen bezogen werden. Das Licht und die Perspektive, in und durch welches man einen Menschen oder ein Ding sieht, ist ausschlaggebend dafür, wie man ihn oder es versteht, wahrnimmt und welches Bild man sich davon macht. So kann die Fotografie zum einen eine Sache oder einen Sachverhalt von mehreren Seiten beleuchten und ein umfassenderes Verständnis ermöglichen, zum anderen aber auch genau das Gegenteil

bewirken. Indem sie den Blickwinkel schnell und einfach verändern kann oder auch verfälschen, ist es ihr gleichzeitig möglich, das Gesehene zu manipulieren und eine Deutung zu beeinflussen, wobei die Betitelung ihr übriges tut.

6.4. Steuerung des Blickes, Steuerung der Deutung

In den beiden Fotografien *Die Sachen des Haushalts* (Abb. 14) und *Am Abgrund* (Abb. 15) hängen alle angeführten Dinge an irgendeinem Punkt zusammen. Sie sind durch ihr Gewicht gegenseitig von einander abhängig, wirken aber dennoch mehr nebeneinander aufgereiht und aneinandergebunden als wie ein in sich geschlossenes Gleichgewichtskonstrukt. Dieses Equilibrium baut sich auf der Konstruktion der Bilder *Die Erziehung* (Abb. 12) und *Japanische Teezeremonie* (Abb. 13) auf, die sich ein paar Seiten weiter vorne im Bildband befinden. An der linken Seite tritt ein Schuh, an die Kurbel des Wagenhebers gespannt und auf einer Schaumbadflasche und einer Videokassette stehend, hinzu. Auf der rechten Seite – neben der Teekanne – erweitert sich das System um einen Benzinkanister, der sich auf einen Schneebesen lehnt und eine Flasche Spülmittel trägt. Durch ein Lineal wird der Schuh mit seinem Schnürsenkel an den Benzinkanister gespannt, was eine Verbindung von Anfang und Ende der aneinander geketteten Objekte herstellt, die andernfalls zwischen Teekanne und Benzinkanister durchbrochen wäre. Der Titel *Die Sachen des Haushalts* verweist darauf, dass es sich hierbei um eine Ansammlung gewisser Dinge handelt, die sich in beinahe jedem Haushalt finden, vorausgesetzt man besitzt ein Auto, einen Videorecorder, eine Badewanne und – am wahrscheinlichsten davon – eine Küche. Aber auch in dieser scheinbaren Einfachheit wird ein Mythos beschworen, denn der Haushalt bildet in seinem Konsumverhalten, welchem ganze Studien gewidmet werden, die kleinste Wirtschaftseinheit, durch die jeder in irgendeiner Form zu erreichen ist. Die Sachen, die man glaubt, für einen ‘intakten’ Haushalt zu benötigen, kauft man schlussendlich doch wieder nur, um einen gesellschaftlichen Mythos zu nähren. Bei den ‘Sachen’ des Haushalts muss es sich überdies nicht bloß um Gegenstände handeln. In der Doppeldeutigkeit dieses Wortes wird auch auf die Sachverhalte, auf das gesellschaftliche Ideengut verwiesen, welches um den Haushalt als Institution schwirrt.

In der zweiten Fotografie scheint seine Intaktheit plötzlich ins Wanken und aus dem Gleichgewicht zu geraten. Für *Am Abgrund* wurde der fotografische Ausschnitt so gewählt,

dass die linke Tischkante und der Boden sichtbar werden und sich ein Spalt zwischen Tisch und Wand auftut. Indem es sich hier um eine Schwarzweißfotografie handelt, wirkt dieser noch eine Spur düsterer. Die Perspektive wurde weiter von rechts eingenommen, was den Blick beim Schneebesens beginnen und beim Wagenheber enden lässt. Von hier aus bilden alle Gegenstände eine Reihe außer dem auf Schaumbad und Videokassette balancierenden Schuh. Er wirkt hier gefährlich exponiert, nur durch seine dünnen Schnürsenkel an die Kette der anderen Dinge fixiert. Indem sich an der Wand starke Schlagschatten bilden, wirken die anderen Gegenstände noch bedrohlicher, als würden sie ihn jeden Moment von seinem Platz kicken. Der Eindruck des baldigen Absturzes stellt sich aber vor allem durch den fotografischen Positionswechsel ein, der hier unter dem Schuh einen dunklen Abgrund entstehen lässt. Auch wenn der Titel maßgebend für die Deutung bleibt, stellt sich hier schon allein durch die fotografischen Mittel eine neue Thematik ein, die weniger die einzelnen Dinge (als Sachen des Haushalts) konnotiert, sondern aus diesen eine Situation erschafft, in der sich durch ihr Gewicht, ihre gemeinsame Anspannung, ihr gegenseitiges Ziehen und Stützen regelrechte Handlungsmomente ablesen lassen. Diese zeigten sich auch schon in *Japanische Teezeremonie* und *Erziehung*, welche den Kern dieser Gleichgewichtskonstrukte bilden. Indem an der Zusammensetzung eines Equilibriums nach dem ersten fotografischen Festhalten weitergebaut wurde, die Konstruktionen also zum Teil aufeinander aufbauen, stellen sich unter den Bildern Verwandtschaften her, was wiederum das Vorgehen in der Bricolage anspricht, dabei ständig „den Vorrat zu erneuern oder zu bereichern oder ihn mit Überbleibseln von früheren Konstruktionen oder Destruktionen zu versorgen.“¹⁴³ Diese Fotografien, die durch eine Verwendung mehrerer gleicher Gegenstände (wie beispielsweise auch bei *Vater*, *Ein sich ausdehnendes Universum*, *Künstliche Intelligenz*, *Nächtliche Heimkehr* und *Der Sorgenmann*) ineinander greifen, finden sich im Bildband *Equilibres* meist direkt nebeneinander oder in unmittelbarer Entfernung zueinander angeordnet, was bildliche Verkettungen herstellt, die in einigen *Equilibres* auch mit einer Verknüpfung der Bedeutungen in den Titeln einhergehen.

¹⁴³ Lévi-Strauss 1968, S. 30.

7. Ordnungsstrukturen

7.1. Assoziative Bedeutungsverkettungen

Handelt es sich um gleiche oder ähnliche Konstruktionen, die überdies im Bildband nebeneinander oder nahe zueinander positioniert sind, versucht man automatisch auch eine Beziehung zwischen den Titeln dieser Bilder herzustellen. Ist diese Verbindung geschaffen, werden die einzelnen Dinge gleichermaßen nach dieser Assoziationskette gedeutet.

Die Fotografien mit den Titeln *Zorn Gottes* (Abb. 10) und *Der Söldner* (Abb. 11), die sich durch das Messer von den Konstruktionen *Das Talent* (Abb. 8) und *Der Geheimagent* (Abb. 9) unterscheiden, stellen in ihrer Gemeinsamkeit, Filmtitel aus den 70ern und 80ern zu bezeichnen, Kinematographisches als Ausgangspunkt für weitere Verknüpfungen in den Raum. Auch wenn hier im Titel nicht explizit auf Filme Bezug genommen wird,¹⁴⁴ bleiben die Assoziationen zum Film, dem Regisseur oder den Schauspielern erhalten. So scheint sich zwischen *Zorn Gottes* und *Der Söldner* eine Verbindung durch Klaus Kinski herzustellen, der in ersterem als Hauptdarsteller den spanischen Konquistador Lope de Aguirre mimte und in *Der Söldner*¹⁴⁵ die Rolle eines russischen Bösewichtes übernahm. Die Person Lope de Aguirre und die unterschiedlichsten Vorstellungen, die von seiner Figur gemacht wurden – ob als hochstilisierter Widerstandskämpfer, der für die Unabhängigkeit Lateinamerikas eintrat, oder als brutaler Rebell – sind Teil der Mythengeschichte mehrerer Länder, im deutschen Sprachraum fühlt man sich bei *Zorn Gottes* aber wohl mehr an den Mythenreichtum erinnert, der sich um die Dreharbeiten rankt. Klaus Kinskis Wutausbrüche, die Meinungsverschiedenheiten zwischen Regisseur und Hauptdarsteller und die Zwischenfälle am Set, wie ein Hochwasser, das die Crew überraschte und durch Herzogs Improvisation in die Handlung eingebaut wurde, waren sicherlich schon in den 70ern faszinationsreich.¹⁴⁶ Bei *Der Söldner* handelt es sich hingegen um einen klassischen amerikanischen 80er-B-Action-Movie, in dem Kinski als KGB-Bösewicht mit russischem Akzent nur wenige Minuten auftrat, obwohl er in der Werbung für Film und DVD wie auch am Filmplakat wie der große Widersacher des Söldners präsentiert wurde, um den Umsatz zu fördern. Gepaart mit den Gleichgewichtskonstruktionen und deren Fotografien stellt sich nun die Frage nach ihrer gemeinsamen Verkettung wie nach ihrer dinglichen Darstellung.

¹⁴⁴ Originaltitel des Werner-Herzog-Films: *Aguirre – der Zorn Gottes*.

¹⁴⁵ James Glickenhaus: *Der Söldner* USA 1982.

¹⁴⁶ vgl. Dokumentarfilm *Mein liebster Feind* von Werner Herzog über seine Zusammenarbeit mit Klaus Kinski, Deutschland 1999.

Das Talent, im Bildband die erste der vier Fotografien, zeigt in schwarzweiß eine Konstruktion, die sich auf einer Reibe aufbaut, in deren Griff horizontal angeordnet eine Zucchini steckt, in die sich ein ausgeklappter Teil eines Flaschenöffners gebohrt hat, der waagrecht darüber positioniert ist und mit seinen beiden anderen ausklappbaren Funktionsteilen eine Kartoffel und eine Karotte hält. Als talentiert weist sich hier der Flaschenöffner aus, der in einem Körper vier Möglichkeiten anbietet, und als Tausendsassa anmutet, weil er bis auf eine – den Kapselheber – alle seine Teile für das Gleichgewicht nutzt, in allen Händen ein Gemüse halten kann, und demnach in seiner hier verlangten dinglichen Funktion bestens aufgeht. Das ganze spielt sich auf einem Tisch mit einem weißen, etwas dreckigen, Tischtuch ab, dessen fotografischer Ausschnitt so gewählt ist, dass die in Schatten gelegte Kante sichtbar wird und sich dadurch ein dunkler Spalt, ein Raum der Distanz, auftut. Die zweite Schwarzweißfotografie, *Der Geheimagent*, geht näher an das Objekt heran, wodurch der Spalt verschwindet. Die Perspektive bleibt fast beibehalten, der Mittelteil des Flaschenöffners hat sich aber um 180 Grad gedreht, sodass er sich nun auf die Zucchini legt, die Karotte nach links stemmt und die Kartoffel zwischen Flaschenöffner-Funktion und Korkenzieher-Arm klemmt. Das Talent manifestiert sich nun im Geheimagenten, der hier im Blitzlicht steht und einen erhabenen Schatten an die Wand wirft.

Auf der dritten Schwarzweißfotografie *Zorn Gottes* nimmt das Konstrukt schließlich die schrägste Position ein, wodurch sie bedrohlich schief zu stehen scheint, was durch das Messer, in ein Ende der Karotte gesteckt, zusätzlich übersteigert wird. Der Zorn Gottes scheint hier tatsächlich den Geheimagenten zu treffen, fährt wie ein Blitz aus der linken Ecke in ihn. Die Fotografie wirkt stark konstruiert, weil sich in drei der vier Ecken Irritationsmomente finden, die an der Dramatik der Situation Anteil nehmen. In der linken unteren Ecke hat sich ein weiteres Gemüse angesiedelt, das wie ein Betrachter der Situation erscheint, die rechte untere Ecke verdunkelt sich von der angeschnittenen Tischkante, und beinahe parallel, aber eben nicht ganz, zur rechten Bildkante verläuft die nun sichtbare Linie der Raumecke. Die Kartoffel hat die Position wieder gewechselt und am dritten Arm des Flaschenöffners Platz genommen – eine Postenverteilung, die bei *Der Söldner* erhalten bleibt. Hierbei handelt es schließlich um eine Farbfotografie, in welcher der Blick wieder frontal auf das Objekt gerichtet wird. Das Messer wirkt nicht mehr dynamisch in die Konstruktion geworfen, sondern vorsichtig gesteckt – es wirkt als Teil des Ganzen wie ein weiteres Werkzeug des Söldners, der neben seinen anderen Talenten nun auch mit einer Waffe bestückt ist. Diese braucht er auch, um das Ungetüm zu bekämpfen, welches sich schattenhaft links neben ihm aufbaut.

Die Geschichte des einen Bildes greift in die des anderen und gemeinsam erzählen sie Mythen vom Guten und Bösen, vom Kampf beider Seiten und der damit verbundenen Gefahr, der sie sich aussetzen – ob man sich dabei nun vom Gedankengut um Klaus Kinski oder vom Assoziationspotenzial um die damals so populären Geheimagenten-Filme leiten lässt. Durch die Kombination der Bilder, die sich durch gleiche Gegenstände und einen ähnlichen Konnotationsraum der Titel gegenseitig zu bedingen scheinen, konstruiert sich die Bedeutung jedes einzelnen neu. Dieses Vorgehen kann zu einem Perspektivenwechsel in der Betrachtung einer Situation oder einer Person führen (wie bei *Vater*) oder es wird lediglich als narrative Struktur wirksam, die dem filmischen Mittel, durch das fotografische Wiederholen eines ähnlichen Motivs den Eindruck von Bewegung und eines Ablaufes zu erzeugen, nicht unähnlich ist. Die Geschichte, die man sich zu dieser Abfolge von Bildern ausdenkt, bleibt aber immer subjektiv und der Rätselcharakter der Fotografien bestehen. Nur die Grenzen, innerhalb welcher der Assoziationsreichtum gebildet wird, sind durch den Titel vorgegeben. Er entscheidet über die Sichtweise, die man bereit ist, einzugehen, weil er uns daraufhin weist, was wir bemerken sollen und was hingegen weniger wichtig ist. Durch die Worte wird der Blick gelenkt und man erkennt plötzlich das darin, was einem durch den Text aufgetragen wurde, zu sehen. Denkt man an weniger konstruierte Fotografien wie Schnappschüsse, werden diese immer erst durch die Aussage bedeutend, die dem festgehaltenen Moment beigefügt wird. So unscharf und undeutlich das Bild auch sein mag, man scheint immer genau das darauf zu erkennen, was einem der begleitende Text vorgibt zu sehen.

In gewisser Weise funktionieren auch die *Equilibres* so – würden die Fotografien keinen Titel tragen, käme wohl kaum jemand auch nur annähernd all das mythische Gedankengut in den Sinn, das in diesem Bildband vereint ist. Man wäre lediglich fasziniert von den aberwitzigen Gleichgewichtskonstruktionen, die sich aus den beiläufigsten Gegenständen zusammenstellen, würde sich aber kaum Gedanken über Vaterbilder, Selbststüberschätzung, Klaus Kinski oder Reagans Populismus machen. Indem sich hier aber nie nur ein Bild mit einem Titel findet, indem hier durch Änderung der fotografischen Mittel und der Titel immer wieder neue Positionen bezogen werden, wird auf die Vielschichtigkeit, die man in den kleinen und den großen Dingen der Welt erkennen kann, hingewiesen sowie auf die Vieldeutigkeit, welche diese annehmen, abhängig von dem Blickwinkel, den man zu ihnen einnimmt.

8.2. Ordnung und Übersicht

Gleichermaßen verhält es sich mit Ordnungsprinzipien, denen Fischli und Weiss in ihrem Werk immer wieder Aufmerksamkeit schenken. Das Buch *Ordnung und Reinlichkeit*¹⁴⁷, das die Ideen von Ratte und Bär (die Figuren, als die Fischli und Weiss in den Filmen *Der geringste Widerstand* und *Der rechte Weg* auftreten)¹⁴⁸ in Diagrammen und Tabellen schriftlich festhält, reflektiert den Wunsch und gleichzeitig die Unmöglichkeit, die Themen der Welt in Kategorien auf- und einzuteilen, gleichermaßen wie *Plötzlich diese Übersicht*¹⁴⁹, wo kleine Tonskulpturen gewichtige Ereignisse der Menschheitsgeschichte dokumentieren oder gegenteilige Einteilungskategorien wie *Klein und Groß*, *Vorne und Hinten* etc. bildlich machen. Auch im Künstlerbuch *Equilibres* zieht sich der Versuch, Ordnung zu schaffen und diese im gleichen Atemzug wieder zu verwerfen, durch. Werden ähnliche Konstruktionen nebeneinander angeordnet, und dadurch als zusammengehörig empfunden, wie die oben genannte Reihe, bildet das noch keine allgemeine Regel.

Die Pause, *Chinesisches Zeichen*, *Eleganz und Verzicht*, *Von der Sorglosigkeit*, *Heiterkeit und Wahn* und *Das Haus des Idioten* (Abb. 73 - 78) stellen ebenfalls Variationen ähnlich zusammengestellter *Equilibres* dar, die sich zum einen Teil durch den Titel sinngemäß ergänzen, zum anderen aber wieder in ganz andere Richtungen verweisen. Den Kern aller Konstruktionen bildet die Drahtbürste, in deren Aufhängungsloch ein dicker Draht gefädelt wurde, und so gebogen, dass er mit beiden Enden am Boden aufsteht und sich gegen das Gewicht der Bürste stützt. *Chinesisches Zeichen* und *Eleganz und Verzicht* sind zwei unterschiedliche Fotografien desselben Equilibriums, dessen Drahtkern an oberster Stelle der Biegung ein Messer hinzugefügt wurde, das sich mit einer Rolle Klebeband im Gleichgewicht hält. Die Form eines chinesischen Zeichens bildet sich in der ersten der beiden Fotografien vor allem im Schatten, der von der Bürste ausgehend über den Tisch an die Wand fällt, zwischen denen ein leichter Spalt besteht, der durch den Schatten verstärkt wird und somit den waagrechten Strich durch das Zeichen bildet. Die fallenden Schatten sind unterschiedlich stark, was an die Formen eines kalligraphischen Zeichens erinnert, in welchem die Breite der Linien durch die Pinselführung variiert. *Eleganz und Verzicht* wurde hingegen so fotografiert, dass sich die ganze Wand in Schatten taucht und der Tisch hell hervortritt. Das fragile

¹⁴⁷ Peter Fischli, David Weiss: *Ordnung und Reinlichkeit*. 1981.

¹⁴⁸ Peter Fischli, David Weiss: *Der geringste Widerstand*, 8 mm auf 16 mm vergrößert, 30', Farbe, Ton, 1981; *Der rechte Weg*, 16 mm, 52', Farbe, Ton, 1983.

¹⁴⁹ Peter Fischli, David Weiss: *Plötzlich diese Übersicht*, über 200 Skulpturen aus ungebranntem Ton, 1981.

Gebilde, dessen Formen nun ohne ihre Schatten wirken, hat aber noch immer etwas von der Eleganz eines chinesischen Zeichens. Die beiden Begriffe, welche die simple und zugleich formschöne Konstruktion bezeichnen, lassen sich auch hier mit der chinesischen Kultur zusammen bringen, da beide für deren Formensprache in Kunst und Leben maßgeblich sind.

Die anderen vier Fotografien, die – beginnend mit *Die Pause* – in ihrer Nebeneinanderstellung im Bildband eine Klammer um *Chinesisches Zeichen* und *Eleganz und Verzicht* bilden, sprechen einen ganz anderen Gedankenraum an. Diese Konstruktion verzichtet auf das Messer und das Klebeband und stützt den Draht auf eine verkehrt positionierte Tasse und eine aufgestellte Zigarette. Drahtbürste und Draht sind somit ihrer Arbeitsamkeit enthoben und nehmen eine Auszeit auf Kaffee und Nikotin. Dieser pausierende Zustand erlebt in der Fotografie *Von der Sorglosigkeit* eine Steigerung, in welcher dem Gleichgewicht ein quer über die Bürste gelegter Pinsel hinzugefügt wurde, an dem eine halb geöffnete Konservenbüchse und ein Schraubenschlüssel ihre Seele baumeln lassen. Fotografisch ändert sich hier nicht viel, alle Bilder sind schwarzweiß, die Perspektive macht keine erheblichen Sprünge, es sind lediglich die hinzugefügten Dinge und die daraus gebaute Konstruktion, deren Assoziationen einen anderen Titel hervorrufen. Durch die Betitelung und die stärker abgewandelte Ding-Konstruktion lösen sich die letzten beiden Bilder *Heiterkeit und Wahn* und *Das Haus des Idioten* von den anderen, bleiben untereinander aber ähnlich. *Das Haus des Idioten* beinhaltet fast alle Objekte (bis auf die thronende Zigarette) von *Heiterkeit und Wahn*, hier wurden lediglich noch einige hinzugefügt, um die äußeren Linien der Konstruktion zu schließen und ihr in gewisser Weise Dach und Boden zu verleihen. Die Titelwahl der hier gegenüber gestellten Bilder führt den Betrachter zu Themen geistiger Behinderung und geistiger Erkrankung und stellt Fragen über den damit einhergehenden gesellschaftlichen Umgang.

Diese sechs Bilder treten hier durch Zusammensetzung und Titelgabe in Zweiergruppen auf, die durch gleiche Dinge wie durch ihre Anordnung und Reihenfolge aber auch untereinander verkettet zu sein scheinen. Das übliche Ordnungsprinzip, Ähnliches mit Ähnlichem zusammenzubringen, zeigt hier eine erneut entstehende Unordnung auf. Geht man von einer Vielschichtigkeit der Dinge, der Gedanken, der Weltbilder aus, bleibt immer fraglich, welche Seiten eines Sachverhaltes oder eines Dinges man an die Seite eines anderen ähnlichen ordnet. Die *Equilibres* können einander in der Konstruktion, im Gleichgewichtsprinzip, durch die verwendeten Dinge, anhand der zugeordneten Titel, in der fotografischen Behandlung oder durch ihre Positionierung im Band ähnlich sein, oder auch in mehreren Punkten gleichzeitig Verwandtschaften aufweisen.

So finden sich Paare oder Gruppen, die ein Equilibrium unterschiedlich festgehalten zeigen,¹⁵⁰ Paare oder Gruppen leicht abgewandelter *Equilibres*, die durch ihre Anordnung gegenüber oder nacheinander im Bildband eine Zusammengehörigkeit aufweisen,¹⁵¹ genauso wie Gruppen, die von anderen Bildern durchkreuzt werden,¹⁵² oder Einzelgänger, die sich durch das Buch hindurch verteilen.¹⁵³ Manchmal schafft aber auch das vom Titel hervorgerufene Gedankengut eine Ähnlichkeit unter den Bildern und lässt eine thematische Einteilung als Ordnungsstruktur (weiter oben als ‘Seelische Zustände oder psychologische Inhalte’, ‘Arbeit, Aufbau’, ‘Filme’ etc. zusammengefasst) wirksam werden.

Es fällt auf, dass die *Equilibres* immer wieder neue Bedeutungen fordern und durch zahlreiche Kombinationsmöglichkeiten (durch immer neue Hängungen bei einer Ausstellung oder die Änderung der Titel im Laufe der Zeit) einen Bedeutungswandel forcieren. Meinungen werden gebildet, alsbald aber wieder umgeworfen. Zum einen wird vorgeführt, wie sich Bedeutungen bilden, zum anderen deren Unbeständigkeit aufgedeckt und deklariert. Dieses Vorgehen zeigt sich in gewisser Weise auch im Künstlerbuch *Findet mich das Glück?*¹⁵⁴, welches Fragen aus dem Fragentopf in sich aufnimmt. Einige der gestellten Fragen, die dort in Tafelkreide-Optik neben- und untereinander angeführt sind, wurden durchgestrichen und neue daneben geschrieben.¹⁵⁵ Dabei stellen sich abermals Bezüge zwischen den Fragen her, als gäbe es Ähnlichkeiten unter ihnen, als behandelten sie gleiche Thematiken, wobei von anderer Seite angesetzt und nachgefragt wird. Diese Gruppenbildung, dieses scheinbare Ordnen wird weiters durch beigefügte nicht aufeinander folgende Nummern (8a, 22c, 145 etc. oder zwei Zahlen gleichzeitig) bestärkt, wobei nicht aufgeht, was und ob diese überhaupt etwas bedeuten wollen.

¹⁵⁰ **Paare:** *Die Seilschaft – Die Mutprobe, Die Erziehung – Japanische Teezeremonie, Am Abgrund – Die Sachen des Haushalts, Chinesisches Zeichen – Eleganz und Verzicht, Sein eigenes Problem – Sicheres Auftreten etc., Gruppe:* *Der Explosionsmotor, Der dunkle Trieb, Die Belastungsprobe, Im Kraftraum.*

¹⁵¹ **Paar:** *Modell für die bewaffnete Raumfahrt – Peterchens Mondfahrt; Gruppen:* *Das Talent – Der Geheimagent – Zorn Gottes – Der Söldner, Diebesgut – Warenhauskönig – Ein böser Traum, Die Pause – Chinesisches Zeichen – Eleganz und Verzicht – Von der Sorglosigkeit – Heiterkeit und Wahn – Das Haus des Idioten.*

¹⁵² **Gruppe:** *Vollendung – Ehre, Mut und Zuversicht – Kann ich alles? Darf ich alles? – Der Streit.*

¹⁵³ **Einzelgänger:** *Gepflegte Erscheinung, Bezahlter Killer, Ben Hur.*

¹⁵⁴ Fischli, Weiss: *Findet mich das Glück?* Köln 2008.

¹⁵⁵ z.B. *Soll ich liegen bleiben? – War ich ein gutes Kind? – Bin ich zu weich?, Überholen uns die Insekten? – Soll ich auf die Jagd* (Abb. 84).

8.3. Bouvard und Pécuchet und die Mythen des Alltags

Die Affinität zu einer Pseudo-Ordnung verbindet die beiden Künstler mit den Romanfiguren Bouvard und Pécuchet aus Gustave Flauberts gleichnamigem Roman¹⁵⁶, welchen Fischli und Weiss mit großer Sympathie entgegneten. Die Geschichte erzählt von der Freundschaft der beiden Pariser Kopisten Francois Denys Bartholomée Bouvard und Juste Romain Cyrille Pécuchet, denen eine Erbschaft ihren Traum erfüllt, sich aufs Land zurückzuziehen und nur noch den Wissenschaften zu widmen. In hobbyähnlicher pseudowissenschaftlicher Manier eignen sie sich das theoretische Wissen der unterschiedlichsten Bereiche an, scheitern im Experiment aber schlussendlich immer an der praktischen Umsetzung. Die durchforsteten Wissensgebiete, die beim ersten Misserfolg gleich wieder aufgegeben werden, um Raum für ein neues Vorhaben zu schaffen, sind in unterschiedliche Kapitel gegliedert und von einem beinahe identischen Anfangs- und einem Endpunkt der Geschichte eingeschlossen. In einer spiralförmigen Struktur, in der die Wiederholung zu einem Leitmotiv wird, erzählt Flaubert von dem Wissensdrang und der Experimentierfreudigkeit zweier Männer mittleren Alters, deren Scheitern sie am Ende wieder zum ursprünglichen Ausgangspunkt, ihrer Kopistentätigkeit, führt, zu der sie nach all der Mühe resigniert aber auch erleichtert zurückkehren.¹⁵⁷ Indem Bouvard und Pécuchet den Wissenschaften eine absolute Autorität zusprechen, sie nie in Frage stellen, sich nicht mit dem vorgefundenen Wissen auseinandersetzen, sondern lediglich ihre forschenden Vorbilder imitieren und sich mit deren Attributen versehen, geht auch diese Ausschweifung nicht wirklich über eine Kopistentätigkeit hinaus.¹⁵⁸ Das letzte Kapitel ist unvollendet, lässt sich aus den Notizen Flauberts aber rekonstruieren, ebenso wie ein zweiter Teil des Buches, der die niedergeschriebenen 'kopierten' Erkenntnisse der beiden, gewissermaßen als Enzyklopädie, enthält.¹⁵⁹ In ihrem Versuch, eine Ordnung in das gefundene Wissen zu bringen und damit der Welt Herr zu werden, scheitern sie an der Komplexität der Welt, die Fischli und Weiss in *Plötzlich diese Übersicht* (Abb. 85) beschwören, indem sie eine Pseudo-Übersicht über alles Sinnvolle und Sinnlose erstellen. Fischli und Weiss bekunden, dass sie die Art der beiden Romanfiguren schätzen, sich mehr dem Probieren zu widmen als dem Finden. Es geht ihnen weniger darum, ein bestimmtes Ergebnis zu erhalten als den Akt des Experiments durchschritten zu haben. Und auch die Haltung, nie lange bei einer Sache zu bleiben um diese

¹⁵⁶ Gustave Flaubert: *Bouvard und Pécuchet*, unvollendet, posthum 1881 veröffentlicht.

¹⁵⁷ vgl. von Tschischke 1996, S. 120.

¹⁵⁸ vgl. ebda., S. 138.

¹⁵⁹ vgl. ebda., S. 34.

zu Ende zu bringen, sondern sich lieber einem neuen Versuch zu widmen, ist den beiden vertraut.¹⁶⁰ So scheinen sich manche Arbeiten der beiden beinahe absichtslos zu formieren, wie die *Equilibres* aus dem einfachen Wunsch heraus, Dinge bis zum Ende ihrer Wachstumsmöglichkeiten aufeinander zu bauen und ineinander durch ausgleichende Kräfte zu verschränken, entstanden. Dabei war die Fotografie anfangs nur ein Mittel der Dokumentation – das Objekt in Farbe und Schwarzweiß, in Tages- und Kunstlicht festgehalten, um den Konnotationen der Fotografie zu entkommen, die sich sonst oftmals mit ihren formalen Eigenschaften vor die eigentlichen Dinge drängt.¹⁶¹ Die so gewichtig wirkenden Schlagschatten verdanken sich dabei einer kleinen Lampe, die lediglich auf Grund der schlechten Lichtverhältnisse im Atelier vor den Konstruktionen aufgestellt wurde. Einem anfänglichen Zufall im Zuge der Bastelei entwachsen, wurden diese Aspekte bei der Titelfindung schließlich gewichtig, was die Auswahl und Benennung der Bilder für die Serien *Stiller Nachmittag* und *Equilibres* als die Entstehungsmomente der hier gefundenen Bedeutungen hervortreten lässt. Dieses Vorgehen, zeigt abermals auf, wie Bedeutungen und Mythen erst durch das Auswählen und das Benennen durch den Menschen, dessen geschichtlicher und kultureller Hintergrund immer mitbestimmend ist, konstruiert werden.¹⁶² In diesem Sinne imitieren und wiederholen Fischli und Weiss die Erkenntnisse der Welt nicht einfach wie Bouvard und Pécuchet, sondern bringen das Gesehene und das Zufällig entstandene in neue Anordnungen, was dieses Vorgefundene mit neuen Bedeutungen behaftet. Indem durch die Abänderung der Titel, durch mehrere fotografische Aufnahmen eines Objektes und die immer wieder neue Kombination der Bilder im Zuge einer Ausstellung nie ein Wert beibehalten wird, wird darauf hingewiesen, dass nichts von sich aus bedeutungsvoll ist, sondern alles nur durch den Menschen konstruiert.

Das Gleichnis der Arbeitsweisen der Romanfiguren Bouvard und Pécuchet und der Schweizer Künstler Fischli und Weiss – Flaneure, die mehr Fragen über die Welt stellen, als Antworten zu liefern – bekommt durch Barthes Mythosbegriff eine weitere Dimension. In seiner ideologiekritischen Betrachtung, die den Mythos als etwas fälschlich Bedeutungsvolles beschreibt, das sich dem Natürlichen aufdrängt und sich dieses einverleibt,¹⁶³ sucht Barthes nach einem Weg und einer Methode, diesen zu neutralisieren und zu entkräftigen. Dabei nennt er ein literarisches Beispiel, dem diese Entmystifizierung gelingt und anhand dessen er

¹⁶⁰ vgl. Gespräch mit David Weiss, 12. Juni 2010.

¹⁶¹ vgl. Kunsthaus Zürich 2010.

¹⁶² vgl. hierzu *Die strukturalistische Tätigkeit*, Barthes 1966.

¹⁶³ vgl. Barthes 1964, S. 108.

dieses Vorgehen beschreibt. Wohl nicht umsonst handelt es sich dabei abermals um Flauberts *Bouvard und Pécuchet*. Dieser antimythische Roman vermag es nach Barthes die Reden dieser Repräsentanten einer bestimmten Bourgeoisie als „angeschaute Naivität“¹⁶⁴ zu entlarven. Ihre Rede stellt eine mythische Aussage, ein sekundäres linguistisches System dar, eine Sprache, die „wohl einen Sinn“ hat, „aber dieser Sinn ist die leere Form eines begrifflich Bedeuteten.“¹⁶⁵ Durch Flauberts Blick auf den von Bouvard und Pécuchet geschaffenen Mythos, der ihre Unzufriedenheit und ihr Scheitern schildert, sowie das ständige Wechseln der wissenschaftlichen Themenbereiche, wird diesem zweiten System eine dritte Kette überlagert, die dieses wiederum naturalisiert und entmystifiziert.¹⁶⁶ Ein ähnlicher Effekt zeigt sich in der Arbeit von Fischli und Weiss. Indem die *Equilibres* (gleichermaßen wie *Plötzlich diese Übersicht*, *Findet mich das Glück?* oder die *Wurstserie*) konstruierte Bedeutungen vorführen und den Betrachter mit einem ironischen Blick auf seine (eigenen) Mythen konfrontiert, werden diese sogleich ihrer Wirksamkeit beraubt. Wie Flaubert in seinem Roman zwar die Betise der Bourgeoisie verhöhnt, dabei aber eine liebevolle Sympathie zu seinen Hauptfiguren aufrechterhält, ironisieren Fischli und Weiss die Mythen einer Gesellschaft, geben diese aber nicht der Lächerlichkeit preis. Den eigenen Mythen oder zumindest den Mythen der Welt, denen die beiden zwangsläufig angehören, wird dabei genauso auf den Zahn gefühlt. Unter den zahlreichen Bildern der *Equilibres* finden sich einige, deren Titel auf die eigene Kunst, Kunstbegriffe oder den Kunstbegriff an sich anspielen (*Stiller Nachmittag*, *Monument*, *Liegende*, *Der internationale Stil*, *Der vergessene Konstruktivist*) und Mythen reflektieren, denen sich auch die beiden Künstler nicht entziehen können.¹⁶⁷

Die Fotografie *Liegende* (Abb. 86), die auch für das Titelbild des Bildbandes gewählt wurde, und ihr Spiegelbild *Schlummerschlinge* (Abb. 87) sprechen einen Diskurs an, der sich gleichermaßen auf die *Equilibres* selbst anwenden lässt. Das eine Bild trägt den Titel eines künstlerischen Motives, das sich in der Bildhauerei und Malerei seit der Antike durchzieht und sich hier in den entspannten und stützenden Formen der Schlingen eines Schlauches wiederfindet, die auf zwei gegeneinander gestützten Brettern aufliegen. Durch die

¹⁶⁴ Barthes 1964, S. 122.

¹⁶⁵ ebda., S. 121.

¹⁶⁶ vgl. ebda., S. 121-123.

¹⁶⁷ Eine ironisierende Haltung gegenüber der Kunstwelt besteht auch im Film *Der geringste Widerstand* von 1981, in welchem Ratte und Bär mit der zunehmenden Gewalt in der „actionreichen“ Kunstwelt konfrontiert werden, in einer Galerie einen Toten finden, den sie in der Hoffnung, durch ihn Zugang zur Kunstszene zu bekommen, schließlich mitnehmen. Im Laufe dieses Abenteuers entsteht der Wunsch, selbst Kunst zu machen.

ausgewogene mittig angelegte Komposition, den waagrecht zur oberen Bildkante verlaufenden 'Horizont' des lachsfarbenen Bodens und die nach links verblauende Atmosphäre des sanften Lichtes ließe sich diese Fotografie durchaus als abstrahierte Darstellung einer Liegenden lesen. Indem sie aber mit dem verwandten Bild *Schlummerschlinge*¹⁶⁸ konfrontiert wird, die vor allem durch ihre Betitelung gänzlich an Eleganz verliert, zerstört sich der künstlerische Anspruch, der noch eben gestellt wurde. Zurück bleibt nur ein schlummernder Schlauch und ein Augenzwinkernder Kommentar zum ewigen Diskurs, wann ein Gebilde vom Mythos Kunst erfasst wird und wie sehr Kontext und Betitelung darauf einwirken. Denn auch Bedeutungen von Kunstwerken sind bloß konstruierte.

¹⁶⁸ zwei Seiten weiter vorne im Band, schwarzweiß, perspektivisch leicht verändert, mit mehr Aufsicht auf das Objekt und einem nach rechts hin abfallenden Horizont.

Anhang

Literaturverzeichnis

Archer 1990

Archer, Michael: *o.T.* In: Frey (Hg.): *Das Geheimnis der Arbeit. Texte zum Werk von Peter Fischli und David Weiss*. München / Düsseldorf 1990. (ursprüngl. aus: *Artscribe International* Nr. 70. London 1988.)

Armstrong 1996

Armstrong, Elisabeth: *Everyday Sublime*. In: Fischli, Weiss: *In a Restless World*. Katalog zur Ausstellung im Walker Art Center Minneapolis. New York 1996, S. 83-93.

Baal-Teshuva 2002

Baal-Teshuva, Jacob: *Alexander Calder 1898 – 1976*. Köln 2002.

Barthes 1964

Barthes, Roland: *Die Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main 1964. (franz. Original: *Mythologies*. Paris 1957).

Barthes 1966

Barthes, Roland: *Die strukturalistische Tätigkeit*. In: Kursbuch 5, Mai 1966, S. 190-196. (gefunden auf: <http://www.lrz.de/~nina.ort/barthes.html>)

Barthes 1985

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*. Frankfurt am Main 1985. (franz. Original: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris 1980).

Barthes 1990

Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main 1990. (franz. Original: *Essais critiques*. Paris 1964).

Baudrillard 2007

Baudrillard, Jean: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt am Main 2007. (franz. Original: *Le système des objets*. Paris 1968).

Bähr 2009

Bähr, Christine; Bauschmid, Suse; Lenz, Thomas; Ruf, Oliver (Hg.): *Überfluss und Überschreitung. Die kulturelle Praxis des Verausgabens*. Bielefeld 2009.

Böhme 2006

Böhme, Hartmut: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg 2006.

Bourriard 1990

Bourriard, Nicolas: *o.T.* In: Frey (Hg.): *Das Geheimnis der Arbeit. Texte zum Werk von Peter Fischli und David Weiss*. München / Düsseldorf 1990. (ursprüngl. aus: *Art Press* Nr. 125. Paris 1988).

Brockhaus 1991

Der Brockhaus in drei Bänden, Mannheim 1991.

Collings 1990

Collings, Matthew: *Die Stolpernden Gegenstände. Interview mit Peter Fischli und David Weiss*. In: Frey (Hg.): *Das Geheimnis der Arbeit. Texte zum Werk von Peter Fischli und David Weiss*. München / Düsseldorf 1990. (ursprüngl. aus: *Artscribe International*. London November / Dezember 1987.)

Curiger 1980

Curiger, Bice (Hg.): *Saus und Braus. Stadtkunst*. Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Galerie zum Strauhof Zürich. Zürich 1980.

Curiger 1980

Curiger Bice: *Un po' artista un po' no (Adriano Celentano)*. In: *Saus und Braus. Stadtkunst*. Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Galerie zum Strauhof Zürich. Zürich 1980. S. 8.

Damisch 1998

Damisch, Hubert: *Vorwort*, in: Krauss, Rosalind: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München 1998, S. 7-13.

Danto 1996

Danto, Arthur C.: *Play / Things*. In: Fischli, Weiss: *In a Restless World*. Katalog zur Ausstellung im Walker Art Center Minneapolis. New York 1996, S. 95-113.

Danto 2006

Danto, Arthur C.: *Der Lauf der Dinge*. In: *Fragen und Blumen. Eine Retrospektive*. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich und in den Deichtorhallen Hamburg. Zürich 2006. S. 213-216.

Fischli, Weiss 1985

Fischli, Peter; Weiss, David: *Stiller Nachmittag*. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Basel und im Groninger Museum. Basel 1985.

Fischli, Weiss 1996

Fischli, Peter; Weiss, David: *In a Restless World*. Katalog zur Ausstellung im Walker Art Center Minneapolis. New York 1996.

Fischli, Weiss 2006

Fischli, Peter; Weiss, David: *Fragen & Blumen. Eine Retrospektive*. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich und in den Deichtorhallen Hamburg. Zürich 2006.

Fischli, Weiss 2006

Fischli, Peter; Weiss, David: *Equilibres*. Künstlerbuch. Köln 2006.

Fischli, Weiss 2008

Fischli, Peter; Weiss, David: *Findet mich das Glück?* Künstlerbuch. Köln 2008.

Flaubert 1979

Flaubert, Gustave: *Bouvard und Pécuchet*. Zürich 1979. (franz. Original: *Bouvard et Pécuchet*. nach dem Tod des Autors unvollendet in Paris im März 1881 erschienen).

Foster 2004

Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H.D (Hg.): *Art Since 1900*. London 2004.

Frey 1990

Frey, Patrick: *Das Geheimnis der Arbeit. Texte zum Werk von Peter Fischli und David Weiss*. München / Düsseldorf 1990.

Frey 1990

Frey, Patrick: *Ein ruheloses Universum*. In: Frey (Hg.): *Das Geheimnis der Arbeit. Texte zum Werk von Peter Fischli und David Weiss*. München / Düsseldorf 1990. S. 55-80.

Frey 1990

Frey, Patrick: *Das gelingende Scheitern*. In: Frey (Hg.): *Das Geheimnis der Arbeit. Texte zum Werk von Peter Fischli und David Weiss*. München / Düsseldorf 1990, S. 162 – 167.

Globus AG 1952

Globus AG (Hg.): *Zwanzig Jahre Globi. Globi-Illustrierte, Jubiläumsausgabe*. Zürich 1952, S. 2. (gefunden auf: URL: <http://www.artefakt-sz.net/wissenschaftliche-aufsaeetze/superschweizer-zur-kulturellen-identitaet-im-werk-von-fischliweiss>).

Goldmann 2006

Goldmann, Renate : *Peter Fischli, David Weiss. Ausflüge, Arbeiten, Ausstellungen. Ein offener Index*. Köln 2006.

Haller, Lenz 2009

Haller, Andrea und Lenz, Thomas: *Warenhauskönig und Kinoprinzessin*. In: Bähr, Christine; Bauschmid, Suse; Lenz, Thomas; Ruf, Oliver (Hg.): *Überfluss und Überschreitung. Die kulturelle Praxis des Verausgabens*. Bielefeld 2009, S. 73-88.

Heidegger 1960

Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*. Stuttgart 1960.

Heidegger 2001

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Drittes Kapitel. Tübingen 2001.

Henscheid 1985

Henscheid, Eckhard: *Dummdeutsch*. Frankfurt am Main 1985.

Inaebnit 2009

Inaebnit, Reto: *Superschweizer? Zur kulturellen Identität im Werk von Fischli / Weiss*.

Erschienen am 8. 9. 2009 auf: URL: <http://www.artefakt-sz.net/wissenschaftliche-aufsaeetze/superschweizer-zur-kulturellen-identitaet-im-werk-von-fischliweiss>.

Kincheloe 2005

Kincheloe, Joe: *Critical Constructivism*. New York 2005.

Kluge 2002

Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin 2002.

Krauss 2004

Krauss, Rosalind: *Formalism and structuralism*. In: Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H.D (Hg.): *Art Since 1900*. London 2004, S. 32-39.

Krauss 1998

Krauss, Rosalind: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München 1998.

Kunsthau Zürich 2010

Kunsthau Zürich (Hg.): Medienmitteilung des Kunsthau Zürich vom 12.05.2010 zur Jubiläumsmarke *100 Jahre Kunsthau Zürich*. auf: URL:

http://www.kunsthau.ch/fileadmin/templates/kunsthau/pdf/medienmitteilungen/2010/pm_fischliweiss_d.pdf.

Latour 2000

Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaften*. Frankfurt am Main 2000.

Lévi-Strauss 1968

Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken*. Frankfurt am Main 1968. (franz. Original: *La pensée sauvage*. Paris 1962).

Lévi-Strauss 1976

Lévi-Strauss, Claude: *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*. Frankfurt am Main 1967.
(franz. Original: *Mythologiques I. Le crut et le cuit*. Paris 1964).

Millar 2007

Millar, Jeremy: *The Way Things Go*. London 2007.

Molino 2000

Molino, Jean: *Toward an Evolutionary Theory of Music and Language*. Cambridge 2000.

Oxford Dictionary of Art 2004

The Oxford Dictionary of Art. New York 2004.

Petzold 2007

Petzold, Hilarion: *Integrative Supervision, Meta-Consulting, Organisationsentwicklung. Ein Handbuch für Modelle und Methoden reflexiver Praxis*. Wiesbaden 2007.

Pfeifer 1993

Pfeifer, Wolfgang: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Berlin 1993.

Poullain 1990

Christine Poullain: *Les Cascades de Domino*. in: Frey (Hg.): *Das Geheimnis der Arbeit. Texte zum Werk von Peter Fischli und David Weiss*. München / Düsseldorf 1990, S. 209-213.
(ursprüngl. aus: *Katalog des Musée Grenoble*. Grenoble 1988).

Saussure 2001

de Saussure, Ferdinand: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. (Hg: Bally, Charles und Sechehaye, Albert), Berlin /New York 2001.

Schlobinski 1993

Schlobinski, Peter; Kohl, Gabi; Ludewigt, Irmgard: *Jugendsprache. Fiktion und Wirklichkeit*. Opladen 1993.

SP Stadt Zürich 1980

Sozialdemokratische Partei der Stadt Zürich (Hg.): *Eine Stadt in Bewegung. Materialien zu den Zürcher Unruhen*. Zürich 1980, S. 234. (gefunden auf: <http://www.artefakt-sz.net/wissenschaftliche-aufsaeetze/superschweizer-zur-kulturellen-identitaet-im-werk-von-fischliweiss>).

Tschilschke 1996

von Tschilschke, Christian: *Epen des Trivialen : N. V. Gogols "Die toten Seelen" und G. Flauberts "Bouvard und Pécuchet" ; ein struktureller und thematischer Vergleich*. Heidelberg 1996.

Weitere Quellen:

- Gespräch mit David Weiss am 12. 06. 2010 zu den *Equilibres* : die Informationen, die ich aus diesem Gespräch erhalten und im Text verarbeitet habe, sind dort mit *Hinweis von David Weiss in einem Gespräch am 12.06.2010* vermerkt.
- Hinweise zu den Ausstellungsvarianten bekam ich weiters von Bice Curiger, der Kuratorin der Retrospektive *Fragen und Blumen* im Kunsthaus Zürich 2006 /2007. Diese sind im Text ebenfalls als *Hinweis* vermerkt.
- Informationen zu den Hängungen wie auch aufschlussreiches Fotomaterial lieferte mir Friederike Schuler von der Galerie Sprüth Magers in Köln. Diese sind im Text als *Hinweis* vermerkt und im Abbildungsverzeichnis angeführt.
- **Email von David Weiss, 7. Juni 2010:** In diesem Email antwortet David Weiss auf die von mir gestellten Fragen hinsichtlich der Konnotationen im Künstlerbuch *Equilibres*:
 - Wann und mit welchen Hintergründen der im Künstlerbuch vorhandene Aspekt, eine Dingkonstruktion aus verschiedenen Perspektiven wahrnehmbar zu machen, ausgearbeitet wurde.
 - Welche Ausstellungsvarianten der *Equilibres* existieren und ob in diesem Kontext ebenfalls auf wechselnde Deutungsmöglichkeiten eingegangen wird.
 - Ob bei der Ausstellungshängung vergleichbare Gegenüberstellungen von Bildern stattfinden wie im Künstlerbuch.

Liebe Lena Hießböck,

Sie wollen es offensichtlich genau wissen, das ehrt Sie, und uns, und daher werde ich auch versuchen, Ihre Fragen gründlich zu beantworten.

Die ersten Equilibres entstanden 1984 für die Ausstellung in der Kunsthalle Basel, aufgenommen an verschiedenen Orten, wo wir mit den Gegenständen die wir vorfanden die jeweiligen Gebilde aufbauten. Die ersten im Atelier, wobei wir behaupten, aus Langeweile; daher auch der Titel des ersten Buches: Stiller Nachmittag. Wir fotografierten diese Konstruktionen, einer schwarz/weiss, der andere farbig, um nachher daran weiterzubauen. So entstanden die Varianten. Gelangten wir an die 'Grenzen des Wachstums', brachen die Gebilde zu oft zusammen, begannen wir mit neuen Gegenständen und Vorsätzen. Zu diesem Zeitpunkt dachten wir noch nicht an Titel. Eine Beobachtung glaubten wir zu machen: dass nämlich die Kompositionen immer gut waren, aufgrund der Verteilung der Gewichte innerhalb des Gleichgewichtes, da wir in etwa wissen, wie schwer die uns vertrauten Gegenstände sind. In Basel stellten wir eine Auswahl von ca. 40 Photographien aus, ziemlich sicher diejenigen, die im kleinen Buch abgebildet sind. Eine weitere, kleinere Serie entstand 1987 in der grösseren Halle, in der wir den Film 'Der Lauf der Dinge' drehten. (Der Film, den Sie sicher kennen, entstand aus der Erfahrung des Zusammenbrechens der Skulpturen und dem Wunsch, diese Energie zu nutzen und zu dirigieren, die Gegenstände zu dressieren, ihnen zu sagen, wie sie sich verhalten sollen.)

Titel bekamen die Bilder für die Ausstellung in Basel.

Anlässlich der Arbeit für die Retrospektive in der Tate sichteten wir das ganze Material, die Abzüge und die Negative, und beschlossen, eine reichhaltigere Auswahl in einem Buch zu zeigen, weil wir nicht auf gut gelungene Varianten verzichten wollten, und weil wir noch Sujets fanden, die wir zu unrecht noch nie gezeigt haben. Das gab uns die Möglichkeit, neue Titel zu suchen und zu finden und ähnliches verschieden zu deuten. Da Bücher einen Ablauf haben, dem man sich nicht entziehen kann, legen wir eine mögliche Reihenfolge aus im Atelier für eine gewisse Zeit, so entstanden die Nachbarschaften und Doppelseiten. In Ausstellungen spielt diese Anordnung keine Rolle, viel eher die Auswahl, die Anzahl und Situation im Raum. Konnte ich Ihnen damit dienen?

Mit bestem Gruss,

David Weiss

Für all diese hilfreichen Informationen bin ich sehr dankbar.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Peter Fischli, David Weiss: *Natürliche Grazie*. 1984-1987¹⁶⁹, Fotografie, 10x15cm¹⁷⁰, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 2: Peter Fischli, David Weiss: *Im ersten Morgenlicht*. 1984-1987, Fotografie, 10x15cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 3: Peter Fischli, David Weiss: *An den Grenzen des Wachstums*. 1984-1987, Fotografie, 15x10cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 4: Peter Fischli, David Weiss: *Ein neuer Tag beginnt*. 1984-1987, Fotografie, 10x15cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 5a: *Ausstellungsfotografie in der Matthew Marks Gallery, New York 2007*. erhalten von: Friederike Schuler, Galerie Sprüth Magers, Köln.

Abb. 5b: *Ausstellungsfotografie in der Tate Gallery of Modern Art, London 2007*. erhalten von: Friederike Schuler, Galerie Sprüth Magers, Köln.

Abb. 5c: *Ausstellungsfotografie in der Tate Gallery of Modern Art, London 2007*. erhalten von: Friederike Schuler, Galerie Sprüth Magers, Köln.

Abb. 5d: *Ausstellungsfotografie in der Tate Gallery of Modern Art, London 2007*. erhalten von: Friederike Schuler, Galerie Sprüth Magers, Köln.

Abb. 6: Alexander Calder: *Standing Mobile 1937*. Bemaltes Metall, Stahl und Draht, 228 x 203 x 260 cm, Tate Collection London. aus: URL: <http://www.tatw.org.uk> (Zugriff am 05.07.2010)

¹⁶⁹ ein Teil der Bilder entstand 1984, ein Teil davon 1987. Für eine genauere Zuteilung existieren im Band *Equilibres* keine Angaben. Die Titeltabelle aller Bilder erfolgte im Nachhinein, um 1985 und 2006.

¹⁷⁰ Die Größenangaben der *Equilibres*- Fotografien beziehen sich auf ihre Formate im Künstlerbuch, welches hier das zu behandelnde Werk darstellt. Von den Originalformaten existieren 2 Serien: 30x24 cm und 40x30 cm.

Abb. 7: Peter Fischli, David Weiss: *Die Kleinfamilie*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 8: Peter Fischli, David Weiss: *Das Talent*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 9: Peter Fischli, David Weiss: *Der Geheimagent*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 10: Peter Fischli, David Weiss: *Zorn Gottes*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 11: Peter Fischli, David Weiss: *Der Söldner*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 12: Peter Fischli, David Weiss: *Die Erziehung*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 13: Peter Fischli, David Weiss: *Japanische Teezeremonie*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 14: Peter Fischli, David Weiss: *Die Sachen des Haushalts*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 15: Peter Fischli, David Weiss: *Am Abgrund*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 16: Peter Fischli, David Weiss: *Diebesgut*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 17: Peter Fischli, David Weiss: *Der Warenhauskönig*. 1984-1987, Fotografie, 15x10cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 18: Peter Fischli, David Weiss: *Ein böser Traum*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 19: Peter Fischli, David Weiss: *Das Auto des Bösen*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 20: Peter Fischli, David Weiss: *Sein eigenes Problem*. 1984-1987, Fotografie 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 21: Peter Fischli, David Weiss: *Sicheres Auftreten*. 1984-1987, Fotografie 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 22: Peter Fischli, David Weiss: *Stillstand, Müdigkeit*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 23: Peter Fischli, David Weiss: *Ben Hur*. 1984-1987, Fotografie 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 24: Peter Fischli, David Weiss: *Bezahlter Killer*. 1984-1987, Fotografie 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 25: Peter Fischli, David Weiss: *Die Erfindung*. 1984-1987, Fotografie 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 26: Peter Fischli, David Weiss: *Freispruch für alle*. 1984-1987, Fotografie 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 27: Peter Fischli, David Weiss: *Das Tagwerk*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 28: Peter Fischli, David Weiss: *Der Schlaf am Nachmittag*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 29: Peter Fischli, David Weiss: *Das Experiment*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 30: Peter Fischli, David Weiss: *Herbst*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 31: Peter Fischli, David Weiss: *Die unsichtbare Kraft*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 32: Peter Fischli, David Weiss: *Zärtlichkeit*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 33: Peter Fischli, David Weiss: *Vor dem Sturm*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 34: Peter Fischli, David Weiss: *Spuk*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 35: Peter Fischli, David Weiss: *Nächtlicher Unfug*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 36: Jean Tinguely: *Méta-Harmonie IV Fatamorgana*. 1985, Eisengestell, Holzräder, Plastikteile, Schlaginstrumente, Glühbirnen, elektrische Motoren, 420x1250x220 cm, Tinguely Museum Basel. aus: URL: <http://www.tinguelymuseum.ch> (Zugriff am 05.07.2010).

Abb. 37: Vincent van Gogh: *Ein Paar Schuhe*. 1886, Öl auf Leinwand, 37,5x45 cm, Van Gogh Museum Amsterdam. aus: URL: <http://www.vangoghmuseum.nl> (Zugriff am 05.07.2010).

Abb. 38: Peter Fischli, David Weiss: *Schwindel*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 39: Peter Fischli, David Weiss: *Levitation*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 40: Peter Fischli, David Weiss: *Der Richter und sein Henker*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 41: Peter Fischli, David Weiss: *Das Gute und das Böse und die Kriminalpolizei*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 42: Peter Fischli, David Weiss: *Die Vollendung*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 43: Peter Fischli, David Weiss: *Ehre, Mut und Zuversicht*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 44: Peter Fischli, David Weiss: *Kann ich alles? Darf ich alles?* 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 45: Peter Fischli, David Weiss: *Der Streit*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 46: Peter Fischli, David Weiss: *Die Seilschaft*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 47: Peter Fischli, David Weiss: *Die Mutprobe*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 48: Peter Fischli, David Weiss: *Der dunkle Trieb*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 49: Peter Fischli, David Weiss: *Die Gewerkschaft*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 50: Pablo Picasso: *Stierkopf*. 1942, Assemblage aus Sattel und Lenkstange eines Fahrrades, 33,5x43,5x19 cm, Privatsammlung. aus: Foster, Hal (Hg.) *Art since 1900*. London 2004, S. 37

Abb. 51: Peter Fischli, David Weiss: *Der Hase*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 52: Peter Fischli, David Weiss: *Eine gepflegte Erscheinung*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 53: Peter Fischli, David Weiss: *Mutter und Kind*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 54: Peter Fischli, David Weiss: *Herr und Frau Birne mit ihrem Sohn*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 55: Peter Fischli, David Weiss: *Frau Birne bringt ihrem Mann vor der Oper das gebügelte Hemd. Der Bub raucht*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 56: Peter Fischli, David Weiss: *Herr und Frau Birne mit ihrem neuen Hund*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 57: Paul Cézanne: *Die blaue Vase*. 1889-1890, Öl auf Leinwand, 61x50 cm, Musée d'Orsay. aus: <http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkkatalog> (05.07.2010)

Abb. 58: Peter Fischli, David Weiss: *Der Kreislauf*. 1984, Fotografie 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Stiller Nachmittag*. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Basel und im Groninger Museum, Basel 1985.

Abb. 59: Peter Fischli, David Weiss: *Natürliche Ordnung*. 1984, Fotografie 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Stiller Nachmittag*. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Basel und im Groninger Museum, Basel 1985.

Abb. 60: Peter Fischli, David Weiss: *Flirt, Liebe usw.* 1984, Fotografie 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Stiller Nachmittag*. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Basel und im Groninger Museum, Basel 1985.

Abb. 61: Peter Fischli, David Weiss: *Masturbine*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 62: Peter Fischli, David Weiss: *Im Teppichladen*. 1979, Fotografie, (wie Abb. 63, 64, 65) aus einer zehnteiligen Serie in drei verschiedenen Größen: 24x36 cm, 50x70 cm, 70x100 cm aus: Fischli, Weiss: *Fragen und Blumen*. Eine Retrospektive. Ausstellungskatalog des Kunsthaus Zürich. Zürich 2006, S. 158.

Abb. 63: Peter Fischli, David Weiss: *Pavesi*. 1979, Fotografie (Format siehe Abb. 62), aus: Fischli, Weiss: *Fragen und Blumen*. Eine Retrospektive. Ausstellungskatalog des Kunsthaus Zürich. Zürich 2006, S. 161.

Abb. 64: Peter Fischli, David Weiss: *Moonraker*. 1979, Fotografie (Format siehe Abb. 62), aus: Fischli, Weiss: *Fragen und Blumen*. Eine Retrospektive. Ausstellungskatalog des Kunsthaus Zürich. Zürich 2006, S. 153.

Abb. 65: Peter Fischli, David Weiss: *In den Bergen*. 1979, Fotografie (Format siehe Abb. 62), aus: Fischli, Weiss: *Fragen und Blumen*. Eine Retrospektive. Ausstellungskatalog des Kunsthaus Zürich. Zürich 2006, S. 157.

Abb. 66: Robert Lips: *Globi, der kühne Erfinder*. 1977, Druck aus: Büchi, Werner: *Globi, der kühne Erfinder*. Zürich 1977, S. 89. (gefunden auf: URL: <http://www.artefakt-sz.net/wissenschaftliche-aufsaeetze/superschweizer-zur-kulturellen-identitaet-im-werk-von-fischliweiss>)

Abb. 67: Peter Fischli, David Weiss: *Modell für die bewaffnete Raumfahrt*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 68: Peter Fischli, David Weiss: *Peterchens Mondfahrt*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 69: Peter Fischli, David Weiss: *Die Magd*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 70: Johannes Brus: *Gurkenparty*. 1971 / 1981, 3-teilige Fotoarbeit, farbig getont, je 50x60 cm, aus: Fachhochschule Bielefeld (Hg.): *Gegen die Indifferenz der Fotografie. Die Bielefelder Symposien über Fotografie 1979-1985*. Bielefeld 1986.

Abb. 71: Peter Fischli, David Weiss: *Melancholie, Sehnsucht, Strategie*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 72: Peter Fischli, David Weiss: *Pittura Metafisica*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 73: Peter Fischli, David Weiss: *Die Pause*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 74: Peter Fischli, David Weiss: *Chinesisches Zeichen*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 75: Peter Fischli, David Weiss: *Eleganz und Verzicht*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 76: Peter Fischli, David Weiss: *Von der Sorglosigkeit*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 77: Peter Fischli, David Weiss: *Heiterkeit und Wahn*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 78: Peter Fischli, David Weiss: *Das Haus des Idioten*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 79: Peter Fischli, David Weiss: *Vater*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 80: Peter Fischli, David Weiss: *Künstliche Intelligenz*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 81: Peter Fischli, David Weiss: *Ein sich ausdehnendes Universum*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 82: Peter Fischli, David Weiss: *Nächtliche Heimkehr*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 83: Peter Fischli, David Weiss: *Der Sorgenmann*. 1984-1987, Fotografie, 10x15 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 84: Peter Fischli, David Weiss: *Fragen*. aus: Fischli, Weiss: *Findet mich das Glück?* (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 85: Peter Fischli, David Weiss: *Plötzlich diese Übersicht*. 1981, 250 Skulpturen aus ungebranntem Ton, kleinstes Objekt: 6x7x5 cm, größtes: 5x53x82 cm, aus: Fischli, Weiss: *Fragen und Blumen. Eine Retrospektive*. Ausstellungskatalog des Kunsthaus Zürich. Zürich 2006, S. 122.

Abb. 86: Peter Fischli, David Weiss: *Liegende*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abb. 87: Peter Fischli, David Weiss: *Schlummerschlinge*. 1984-1987, Fotografie, 15x10 cm, aus: Fischli, Weiss: *Equilibres*. (Künstlerbuch) Köln 2006, Verlag Walther König.

Abbildungen



Abb. 1: Natürliche Grazie



Abb. 2: Im ersten Morgenlicht



Abb. 3: An den Grenzen des Wachstums



Abb. 4: Ein neuer Tag beginnt



Abb. 5a: Matthew Marks Gallery, New York 2007



Abb. 5b: Tate Gallery of Modern Art, London 2007



Abb. 5c: Tate Gallery of Modern Art, London 2007



Abb. 5d: Tate Gallery of Modern Art, London 2007



Abb. 6: Alexander Calder: Standing Mobile



Abb. 7: Die Kleinfamilie



Abb. 8: Das Talent



Abb. 9: Der Geheimagent



Abb. 10: Zorn Gottes



Abb. 11: Der Söldner



Abb. 12: Die Erziehung



Abb. 13: Japanische Teezeremonie



Abb. 14: Die Sachen des Haushalts



Abb. 15: Am Abgrund



Abb. 16: Diebesgut



Abb. 17: Der Warenhauskönig



Abb. 18: Ein böser Traum



Abb. 19: Auto des Bösen



Abb. 20: Sein eigenes Problem



Abb. 21: Sicheres Auftreten



Abb. 22: Stillstand, Müdigkeit



Abb. 23: Ben Hur



Abb. 24: Bezahlter Killer



Abb. 25: Die Erfindung



Abb. 26: Freispruch für alle



Abb. 27: Das Tagwerk



Abb. 28: Der Schlaf am Nachmittag



Abb. 29: Das Experiment



Abb. 30: Herbst



Abb. 31: Die unsichtbare Kraft



Abb. 32: Zärtlichkeit



Abb. 33: Vor dem Sturm

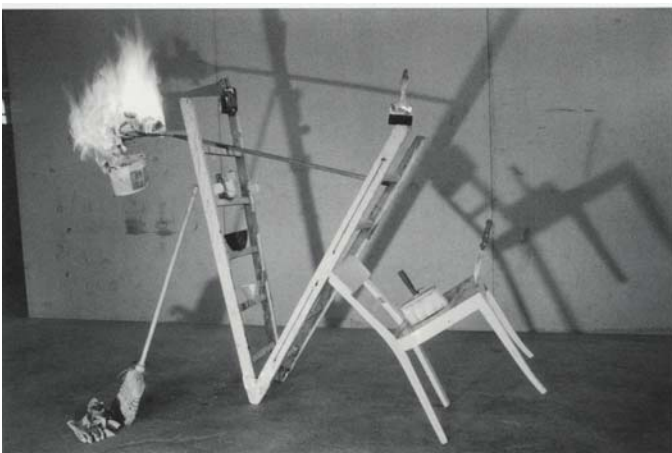


Abb. 34: Spuk

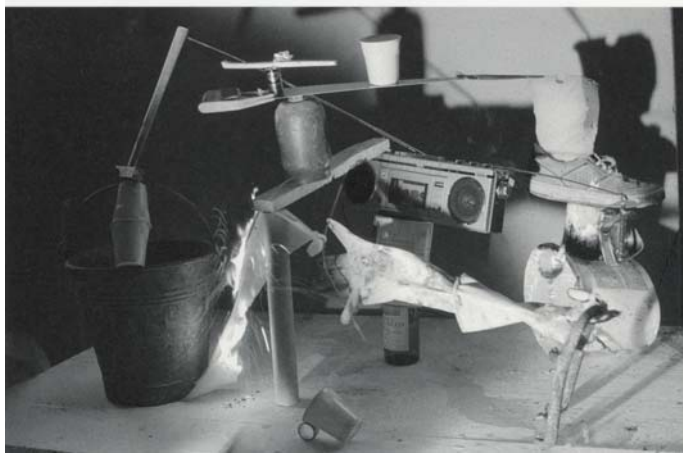


Abb. 35: Nächtlcher Unfug



Abb. 36: Jean Tinguely: Métaharmonie IV Fatamorgana



Abb. 37: Vincent Van Gogh: Ein Paar Schuhe



Abb. 38: Schwindel



Abb. 39: Levitation



Abb. 40: Der Richter und sein Henker



Abb. 41: Das Gute und das Böse und die
Kriminalpolizei



Abb 42: Die Vollendung



Abb. 43: Ehre, Mut und Zuversicht



Abb. 44: Kann ich alles? Darf ich alles?



Abb. 45: Der Streit

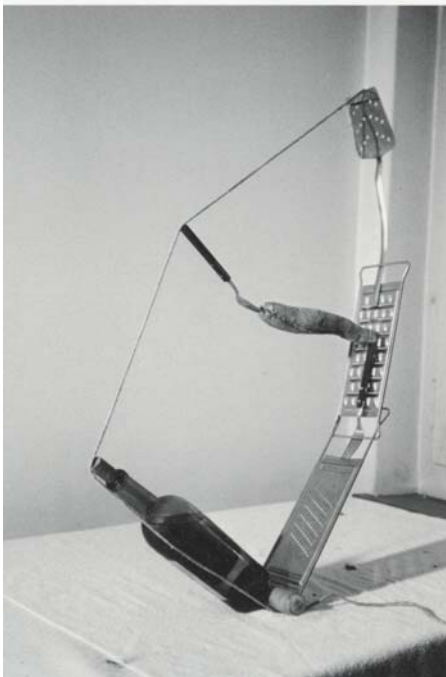


Abb. 46: Die Seilschaft



Abb. 47: Die Mutprobe

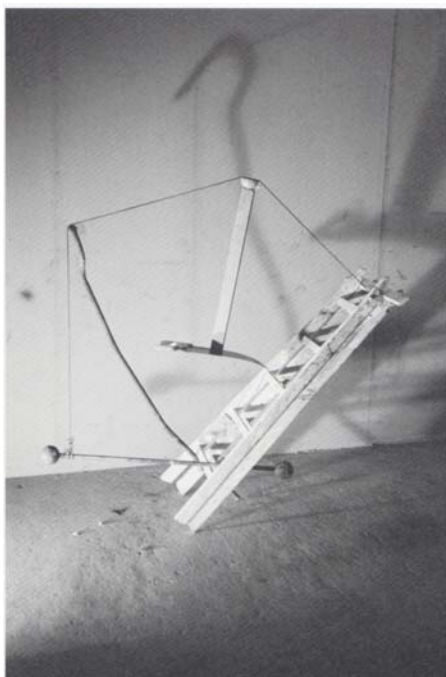


Abb. 48: Der dunkle Trieb

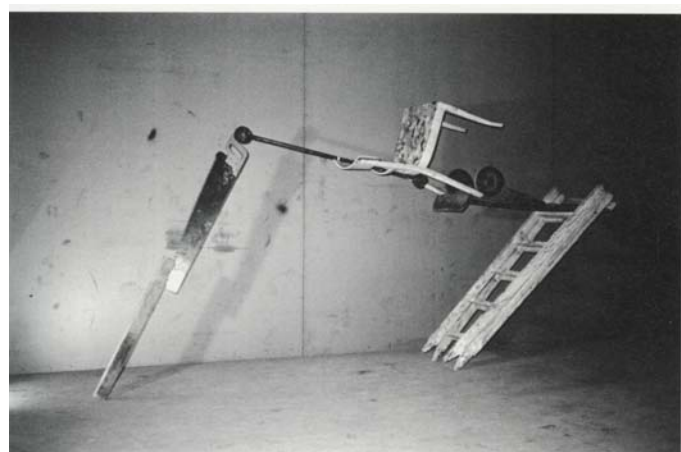


Abb. 49: Die Gewerkschaft



Abb. 50: Pablo Picasso: Stierkopf

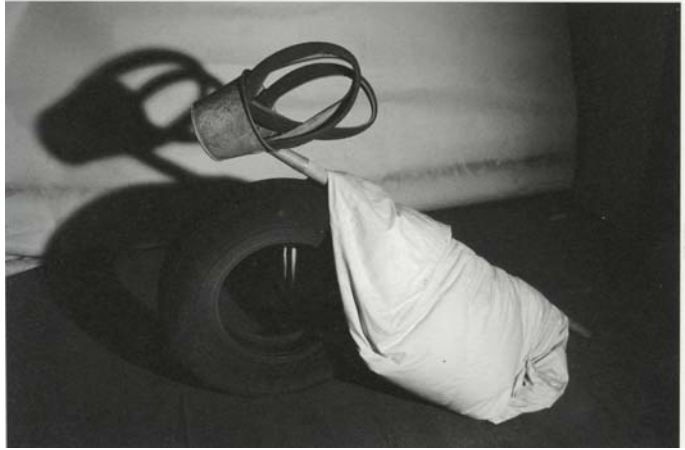


Abb. 51: Der Hase



Abb. 52: Eine gepflegte Erscheinung



Abb. 53: Mutter und Kind

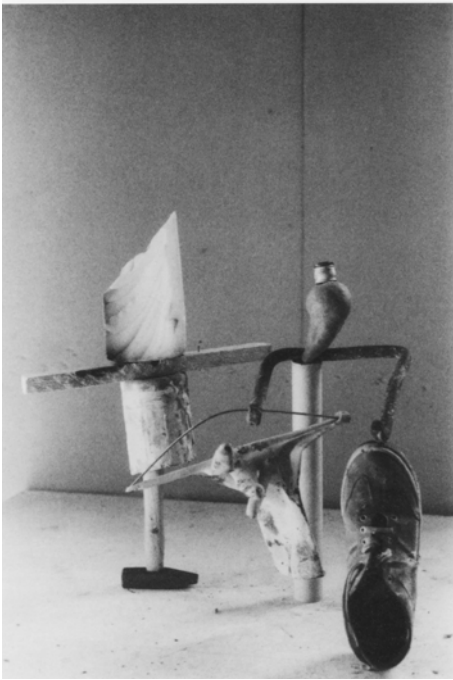


Abb. 54: Herr und Frau Birne mit ihrem Sohn



Abb. 55: Frau Birne bringt ihrem Mann vor der Oper das gebügelte Hemd.
Der Bub raucht.



Abb 56: Herr und Frau Birne mit ihrem neuen Hund



Abb. 57: Paul Cézanne: Die blaue Vase



Abb. 58: Der Kreislauf

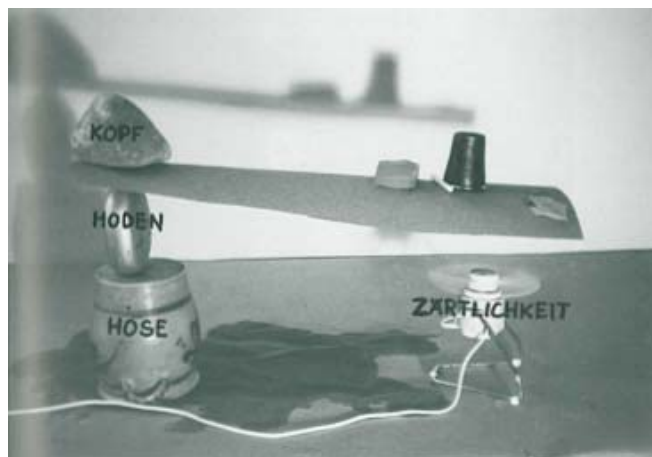


Abb. 59: Natürliche Ordnung

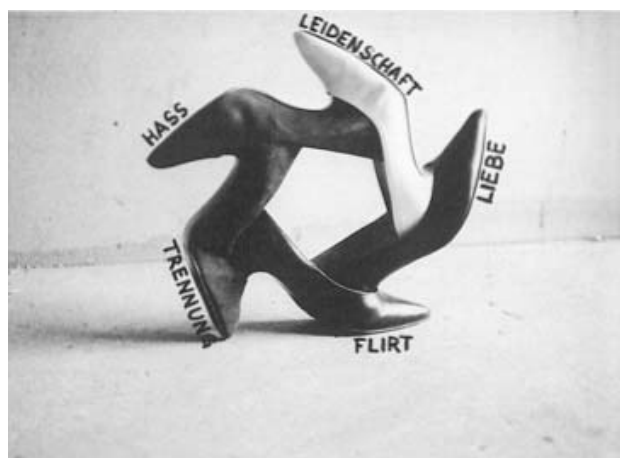


Abb. 60: Flirt, Liebe usw.



Abb. 61: Masturbine

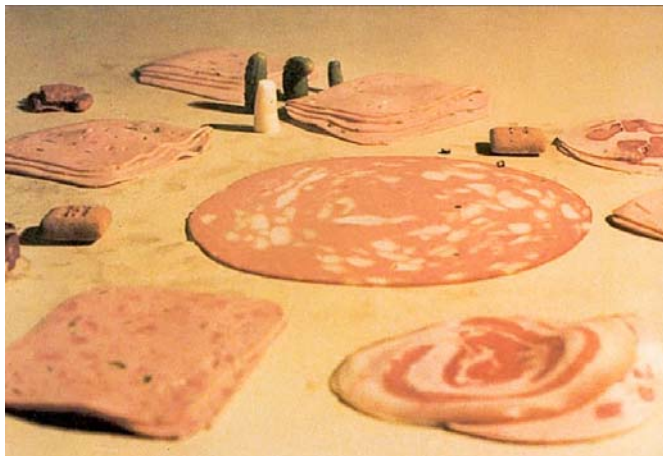


Abb. 62: In Ano's Teppichladen



Abb. 63: Pavesi



Abb. 64: Moonraker



Abb. 65: In den Bergen



Abb. 66: Robert Lips: Globi, der kühne Erfinder

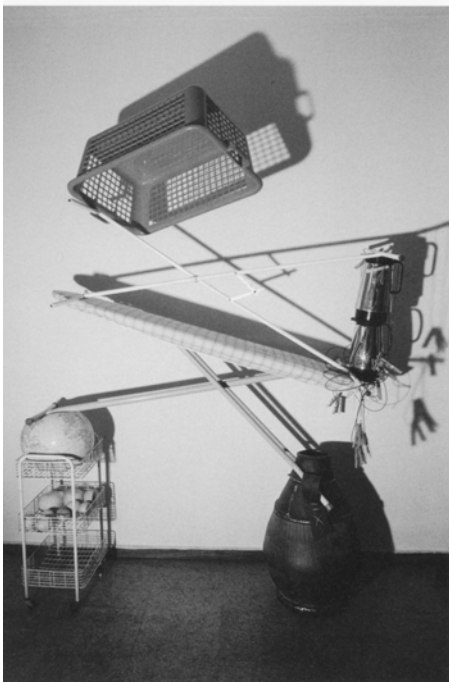


Abb. 67: Modell für die bewaffnete
Raumfahrt



Abb. 68: Peterchens Mondfahrt



Abb. 69: Die Magd

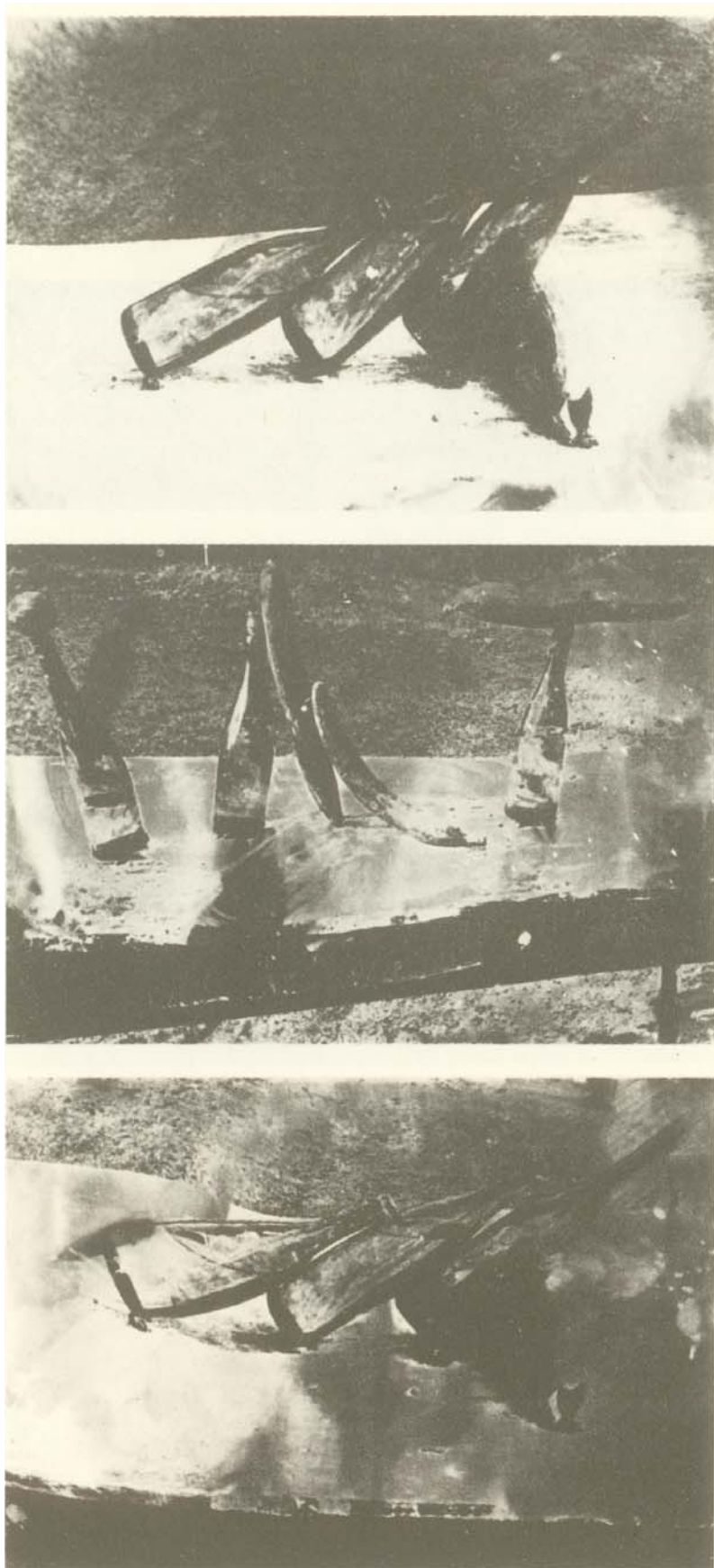


Abb. 70: Johannes Brus: Gurkenparty 1971 / 1981



Abb. 71: Melancholie, Sehnsucht, Strategie



Abb. 72: Pittura Metafisica

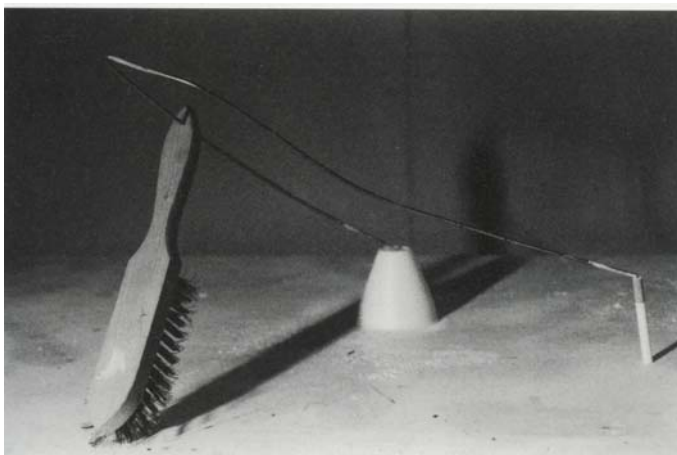


Abb. 73: Die Pause

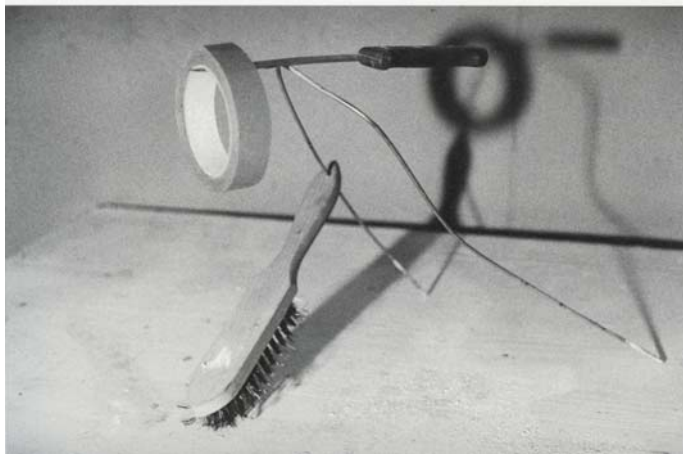


Abb. 74: Chinesisches Zeichen

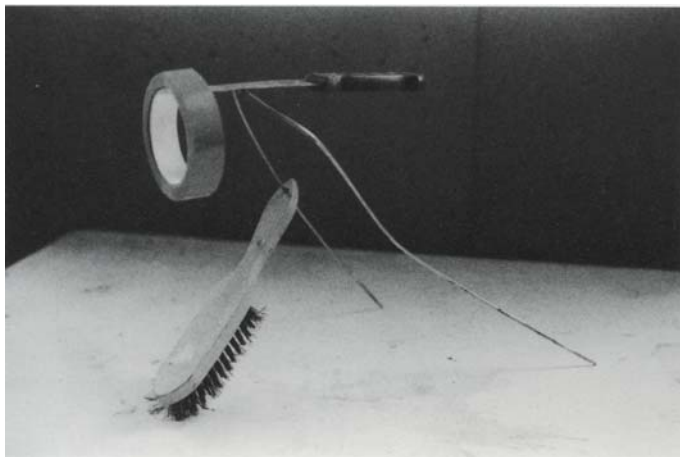


Abb. 75: Eleganz und Verzicht

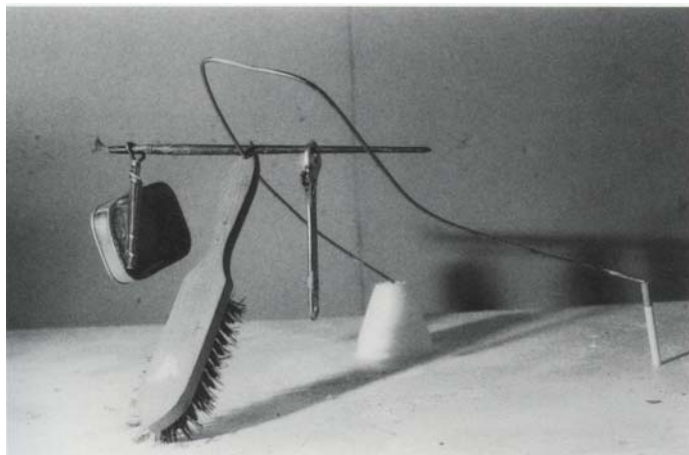


Abb. 76: Von der Sorglosigkeit



Abb. 77: Heiterkeit und Wahn

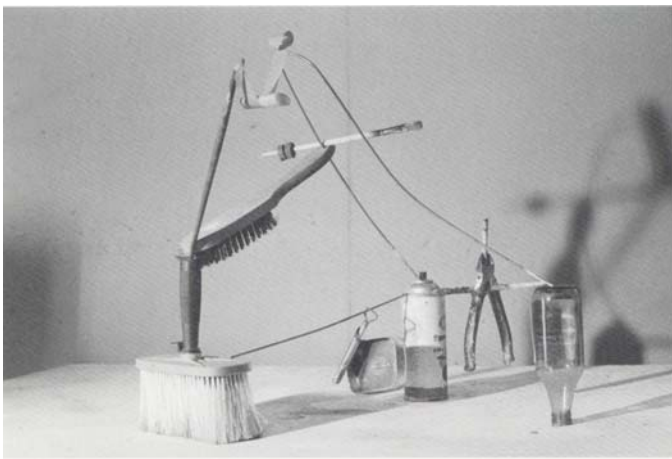


Abb. 78: Das Haus des Idioten

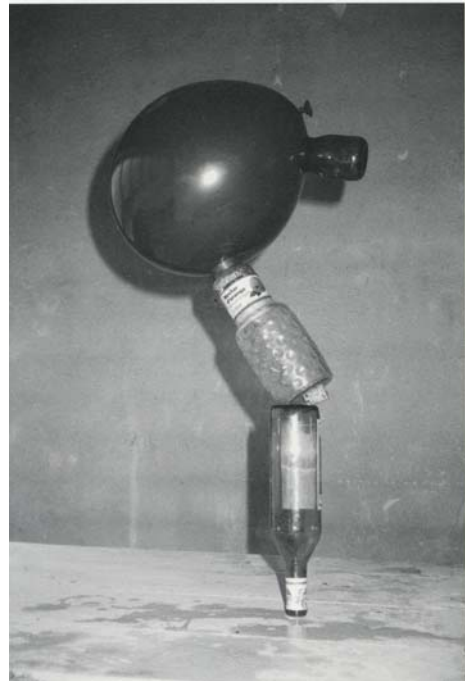


Abb. 79: Vater



Abb. 80: Künstliche Intelligenz



Abb. 81: Ein sich ausdehnendes
Universum



Abb. 82: Nächtliche Heimkehr

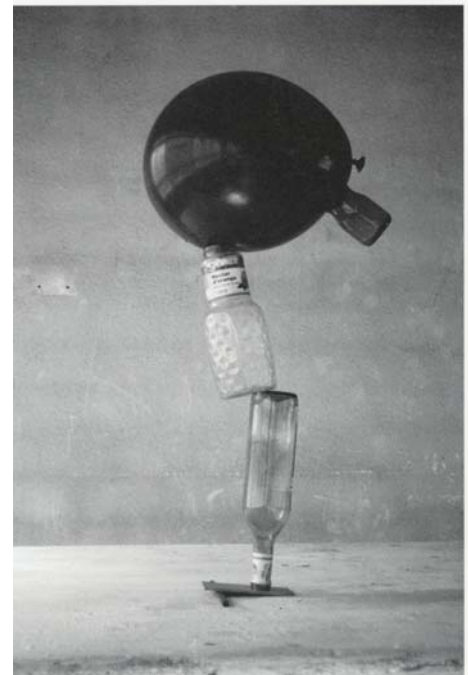


Abb. 83: Der Sorgenmann

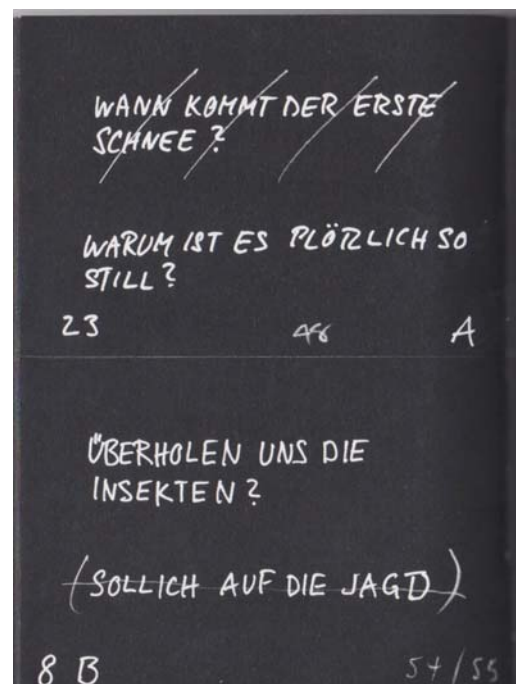
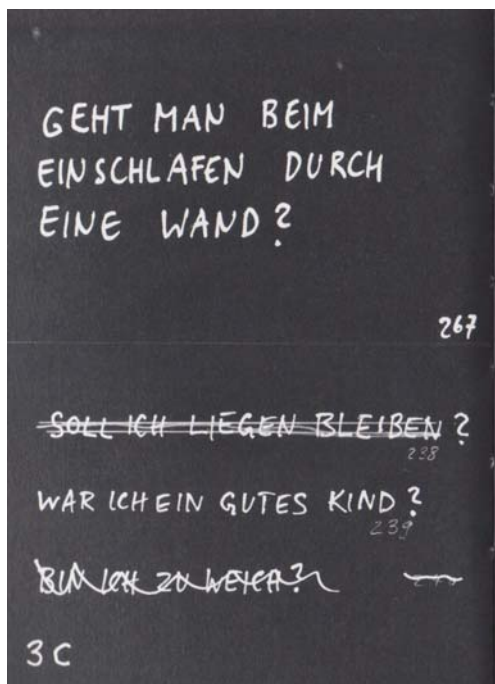


Abb. 84: Fragen

Abb. 85: Bsp. aus *Plötzlich diese Übersicht*



Strangers in the Night Exchanging
Glances



Mick Jagger und Brian Jones befriedigt auf dem
Heimweg, nachdem sie I Can't Get No
Satisfaction komponiert haben

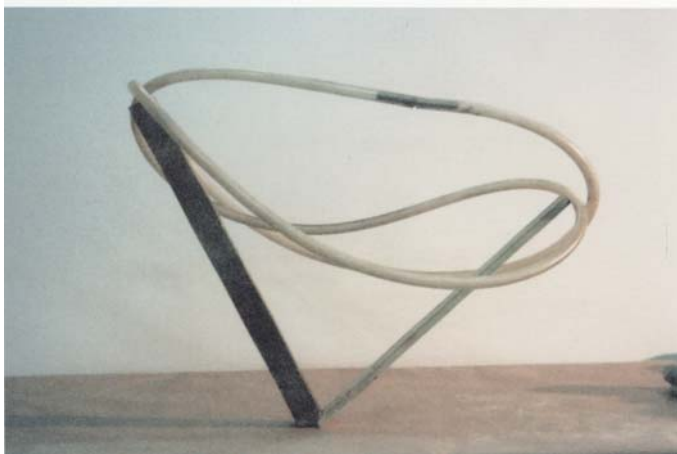


Abb. 86: Liegende

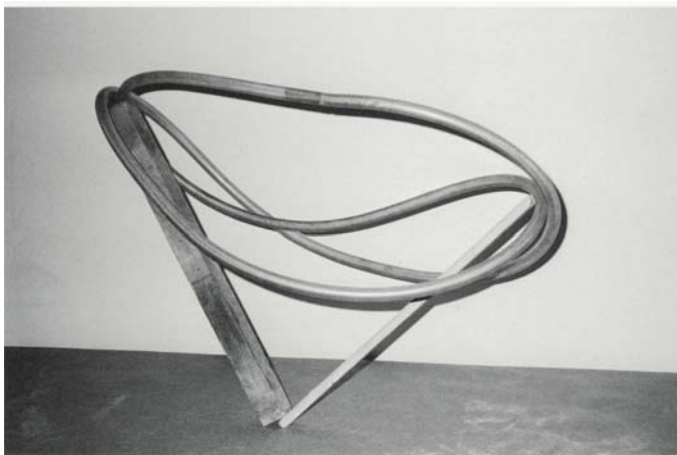


Abb. 87: Schlummerschlinge

Zusammenfassung

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht das Künstlerbuch *Equilibres* der Schweizer Künstler Peter Fischli und David Weiss aus dem Jahr 2006. Es zeigt 140 konnotationsreich betitelte Fotografien von Gleichgewichtskonstruktionen, die aus Alltagsgegenständen zusammengesetzt sind. Die Fotografien entstanden zwischen 1984 und 1987, eine kleinere Auswahl wurde bereits 1985 unter dem Titel *Stiller Nachmittag* in der Kunsthalle Basel ausgestellt. Zu Beginn der künstlerischen Arbeit stand das Experiment des Bauens im Mittelpunkt, bei dem die Möglichkeiten der Kombination erprobt wurden und deren Grenzen gefunden. Die Fotografie diente dabei lediglich der Dokumentation. Bei der Titelfindung, die erst im Nachhinein erfolgte, wurden jedoch durch ihre jeweiligen Konnotationen all die Zufälligkeiten in den Bildern bedeutsam. In der jetzigen Betrachtung schränken diese Titel die assoziativen Verbindungen ein, die sich angesichts der einzelnen Gegenstände, der Metaphorik des Gleichgewichtes und besonders der formalen Eigenschaften der Fotografie bilden, und geben eine Deutungsrichtung vor. Überdies verleihen sie der Fotoserie eine soziologische Komponente, weil sich darin Verweise auf alltägliche Geschehnisse, Werte und Weltbilder finden, sowie Fragen über einen möglichen Umgang mit diesen.

Das Künstlerbuch *Equilibres* arbeitet mit einer Vielzahl von fotografischen und sprachlichen Konnotationen, die unterschiedliche Blicke auf ein Objekt ermöglichen. Hier werden variierende Bedeutungen entworfen, die sich am Ende immer als konstruierte Produkte einer Gesellschaft ausweisen. Für den Versuch diese unterschiedlichen Werte greifen zu können und auf ihre objektive Gültigkeit hin zu überprüfen, liefert die vorliegende Arbeit eine Betrachtung von semiologischer Seite. Dabei werden die Fotografien der Serie *Equilibres* mittels der Begriffe „Bricolage“ (Claude Levi Strauss) und „Mythos“ (Roland Barthes) als Bestandsaufnahmen eines gesellschaftlichen Raumes identifiziert und die Mittel der Bedeutungskonstruktionen, die hier wirken, herausgearbeitet.

Abstract

This thesis focuses on the artbook *Equilibres* by the Swiss artists Peter Fischli and David Weiss in 2006. It presents 140 photos of equilibristic constructions which consist of assembled everyday objects with titles containing an abundance of connotations. The photographs were taken between 1984 and 1987. A small selection was exhibited under the title *Stiller Nachmittag* in 1985 at the Kunsthalle Basel. At the beginning of work the artists focus on the experimental construction, where the possibilities of combination were explored and the limits found. Photography was only used for the purpose of documentation. The search for titles took place at a later stage, resulting in the coincidentalities in the pictures becoming significant due to their connotations. For the onlooker these titles restrict associative connections, which might come forth when viewing just the objects, the metaphor of the equilibrium and the formal character of the photography, thus preselecting a certain direction of their interpretation. In addition, they lend a sociological component to these photographs, since these contain references to everyday-life, to values and worldviews as well as to possible ways of dealing with them.

The artbook *Equilibres* works with a huge amount of photographic and verbal connotations, which enable different views of an object. It sketches a range of different meanings, which at the end always boil down to constructions of a certain society. This thesis presents a semiological reflection as an attempt to grasp these differing and varying values. It uses the concepts of „bricolage“ (Claude Lévi Strauss) and „myth“ (Roland Barthes) to identify the photoseries *Equilibres* as a stocktaking of society's space and examines how meaning is constructed.

Curriculum Vitae

Lena Hießböck

*30.6. 1982 in Innsbruck

Akademische Bildung

1992 – 2000	Bundesgymnasium Sillgasse in Innsbruck, Abschluss: Matura
2000 – 2001	Studium der Kunstgeschichte und der Philosophie an der Universität Innsbruck
2001 – 2004	Lehre zur Gold- und Silberschmiedin und Juwelierin in Innsbruck, Abschluss: Gesellenprüfung
2004 – 2010	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien mit begleitenden Vorlesungen in den Studienrichtungen Theater- Film- und Medienwissenschaft, Philosophie und Kunstwissenschaft an der Akademie der bildenden Künste und der Universität für angewandte Kunst Wien

Berufliche Tätigkeiten

2004 – 2007	Ferialanstellungen als Goldschmiedin in Innsbruck
seit 2007	freischaffende Goldschmiedin
seit 2009	Kassa und Information im Österreichischen Filmmuseum Wien
seit 2010	Kassa und Information im Künstlerhaus Wien