



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Kunst basteln.
Die *Wurstserie* von Fischli und Weiss
im Kontext der Zürcher Szene 1979/80“**

Verfasserin

Simone Mathys-Parnreiter

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Prof. Friedrich Teja Bach

Thanks to the Walker Art Center, Minneapolis, for kindly providing me with photographic images of the *Wurstserie*.

Dank an Bice Curiger für Ihre Zeit und ihr grosszügiges Zurverfügungstellen von Dokumentationsmaterial ihrer Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“ und Dank an Dora Imhof von der Universität Zürich für die Möglichkeit an Künstlerinterviews im Rahmen des *Oral History* Projektes teilzunehmen.

INHALTSVERZEICHNIS

1) EINLEITUNG	5
2) WURSTSERIE (1979)	8
2.1 Bricolage und Dilettantismus	28
2.2 Verortung im Gesamtwerk	40
3) KONTEXT: ZÜRCHER SZENE 1979/1980	47
3.1 Punk und seine Bedeutung für Fischli/Weiss	48
3.1.1 Das Projekt Migro (um 1980)	58
3.1.2 Peter Fischli, Cover für Kleenex-Single Ü / YOU (1979)	63
3.2. Mythos 1980	69
3.3 Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“ (1980)	77
3.3.1 Konzept	79
3.3.2 Ausgestellte Arbeiten	86
3.3.3 Katalog	105
3.3.4 Rezeption	108
4) CONCLUSIO: „Kunst basteln“	113
ANHANG	121
Literaturverzeichnis	121
Filmverzeichnis	132
Abbildungen	133
Abbildungsnachweis	158
Abstract deutsch	161
Abstract english	163
Lebenslauf	165

1) EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der *Wurstserie* (1979) von Peter Fischli und David Weiss und setzt sie in den Kontext einer bestimmten Zürcher Szene um 1979/1980.¹ Die zehnteilige Fotoserie ist die erste Gemeinschaftsarbeit der beiden Schweizer, welche zu den erfolgreichsten Gegenwartskünstlern zählen. In ihr sind zentrale Strategien und Themen angelegt, welche das Werk des Duos bis heute prägen. Dazu gehören die bastlerische Verfahren – sowohl im umgangssprachlichen Sinne wie im theoretischen Verständnis von Claude Lévi-Strauss –, spielerische Zugänge, Dilettantismus sowie die Untersuchung eines Bildkanons der Alltäglichkeit und Privatheit. Die Arbeit setzt dies in den Kontext der subkulturellen Zürcher Szene, in der sich Fischli und Weiss in der Zeit der Entstehung der *Wurstserie* bewegt haben – eine Szene, die zwischen Kunst und Punkkultur zu verorten ist.² Besonders Peter Fischli hatte eine große Nähe zur Punkkultur. Er war damals mit der Künstlerin und Bassistin der Zürcher Band *Kleenex* (später *Liliput*) liiert und gestaltete Plattencover und Promotionsmaterial für diverse Bands. Die Nähe der subkulturellen Zürcher Kunstszene der Spätsiebziger zu Punk zeigt sich in der Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“, die im Sommer 1980 in der Städtischen Galerie zum Strauhof in Zürich stattgefunden hat und im Rahmen derer die *Wurstserie* zum ersten Mal prominent ausgestellt wurde. Das Programm der Kuratorin Bice Curiger war, eine lokale Szene kreativ tätiger Menschen zu präsentieren, die ihr

¹ Unter dem Begriff der Szene verstehe ich eine kleinere soziale und kulturelle Einheit, ein Netzwerk, welches sich um bestimmte Orte, Interessen, Gebräuche und Werte orientiert. Der Szenebegriff hat dabei eine gewisse Nähe zum Subkulturbegriff (siehe Fußnote 2), unterscheidet sich von ihm aber durch seine örtliche Gebundenheit und die nur bedingte Differenz zur gesellschaftlichen Mehrheit. Eine Szene kann eine Subkultur sein oder einer zugehörig, muss aber nicht.

² Der von mir verwendete Begriff der Subkultur orientiert sich an der Definition von Rolf Schwendter. In seiner grundlegenden Untersuchung zum Thema definiert er Subkultur als „Teil einer konkreten Gesellschaft, der sich in seinen Institutionen, Bräuchen, Werkzeugen, Normen, Wertordnungssystemen Präferenzen, Bedürfnissen usw. in einem wesentlichen Ausmaß von den herrschenden Institutionen etc. unterscheidet.“ (Schwendter 1978, S. 11). Schwendter betont die Wertneutralität des Begriffes, insbesondere gegen „Ideologien der Anpassung“, welche in Subkultur eine „Abweichung“ oder „Anomalie“ im negativen Sinne sehen (Schwendter 1978, S. 19-29). Ich möchte die Wertneutralität des Begriffes aber in Abgrenzung zu Positionen festhalten, welche das Konzept der Subkultur überschätzen bis verherrlichen. Unterscheidet Schwendter noch zwischen Subkulturen als Gegenkulturen (deren Werte dezidiert in Opposition zur herrschenden Gesellschaft stehen) und Teilkulturen (die ein nicht-oppositionelles Eigenleben führen), so fasst etwa Dick Hebdige in seiner ebenfalls grundlegenden Untersuchung Subkultur stets als Gegenkultur – ohne dies scharf zu markieren. Für Hebdige ist Subkultur stets eine „challenge to hegemony“ (Hebdige 1979, S. 17). Hebdige konzentriert sich auf Subkulturen aus dem Jugend- und Popbereich, die besonders gerne in dieser positiven Wertung verstanden werden.

Selbstverständnis nicht lediglich und nicht vornehmlich aus der Kunst zog, sondern aus der Populärkultur.³ „Saus und Braus“ beinhaltete neben der Ausstellung im Strauhof auch Konzerte von Bands aus dem Punkumfeld und Performances. Die Ausstellung bietet einen konkreten Anhaltspunkt und vor allem einen Rahmen, um die Zürcher Szene dieser Zeit zu fassen. Über ihre programmatische Nähe zu Punk und Populärkultur hinaus, war sie obschon ungeplant eng verknüpft mit den zwei Großphänomenen, welche das Jahr 1980 in der Schweiz geprägt haben: Zum einen markiert die Ausstellung einen Aufbruch der jungen Schweizer Kunstszene, der von einem wachsenden Selbstvertrauen, beginnendem internationalen Erfolg und dem Aufkommen „wilder“ malerischer Positionen geprägt ist. Zum anderen geriet die Ausstellung in die Nähe der kurz vor Ausstellungsbeginn ausgebrochenen massiven Jugendunruhen, welche in der Folge zu einer Zäsur in der Schweizer Gesellschaft führten. Den Fokus dieser Arbeit von 1979, dem Entstehungsjahr der *Wurstserie*, auf 1980 zu erweitern ist durch „Saus und Braus“ sowie diese Verdichtung an Themen nahegelegt. 1980 ist zwar das zugehörige Schlagwort geworden, aber auch schon für das Jahr zuvor waren diese Entwicklungen prägend. Diese Arbeit soll aufzeigen, dass die in der *Wurstserie* dominanten Strategien und Themen in all diesen Feldern ebenso präsent sind und daher der Blick nicht nur auf kunstimmanente, sondern auch auf subkulturelle Kontexte gelenkt werden muss. Der kulturwissenschaftlich orientierte Fokus auf Strategien und Themen soll eine konstruktive Inbezugsetzung ermöglichen.

Aufgebaut ist die Arbeit in zwei großen Kapiteln. Im Ersten werden über Werkbetrachtungen und Analysen die zentralen Strategien und Themen der *Wurstserie* erarbeitet und die Arbeit kunsthistorisch und im Gesamtwerk von Fischli und Weiss verortet. Das zweite Kapitel widmet sich der Kontextualisierung und Verortung der Arbeit im subkulturellen Umfeld von

³ Um den Begriff des Populären und seiner Verkürzung „Pop“ herum gibt es viele Unklarheiten. In diesem Text wird der Begriff des „Populären“ als einem Synonym für Massenkultur von dem Begriff „Pop“ als einer Bezeichnung für einen Bereich der Musik und diesem zugehörige Szenen unterschieden. Die „Pop Art“ wird als solche gekennzeichnet werden. Was den Popbegriff als Bezeichnung eines musikalischen Bereiches angeht, so ist zu betonen, dass sich dieser weniger stilistisch definiert, denn über seine ökonomischen und sozialen Verwertungsstrukturen. Er grenzt sich dabei von den Bereichen der Klassik, der E-Musik, des Jazz, des Schlagers oder der Volksmusik ab. Soll an einer Stelle dieser Arbeit auf „Pop“ als einer stilistischen Differenzierung innerhalb der Popmusik – etwa in Abgrenzung zu Rock, HipHop oder Techno – Bezug genommen werden, so wird dies mit dem Adjektiv „poppig“ gekennzeichnet sein.

Fischli und Weiss. Zunächst wird die Bedeutung von Punk Thema sein, wobei ein Projekt von Fischli, Weiss und dem befreundeten Stephan Wittwer behandelt werden wird sowie eine Auftragsarbeit von Fischli für eine befreundete Band. Danach wird das Diskursfeld aufgerollt, welches mit dem Jahr 1980 assoziiert wird, da sich hier die wichtigen Themen der Zeit verdichten. Zum dritten wird die Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“ aufgearbeitet und anhand dieser konkrete Beispiele für die Themen, welche zuvor auf einer rein diskursiven Ebene behandelt wurden, aufgezeigt. In der Conclusio werden die wichtigen Fäden der Arbeit zusammengeführt und in einen breiteren Kontext gestellt, welcher auf Überlegungen zu Derridas Interpretation des Bricolagebegriffes basiert.

Bisher wurde die *Wurstserie* in der Literatur zu Fischli und Weiss noch nicht ausführlich behandelt und der Bezug der Künstler zu der subkulturellen Zürcher Szene noch überhaupt nicht besprochen. Ich konnte für meine Recherchen glücklicherweise auf eine Interviewreihe zurückgreifen, welche die Universität Zürich 2008 im Rahmen eines sich in ständigem Wachstum befindlichen *Oral History*-Archivs durchgeführt hat. Ein Themenschwerpunkt galt „Zürich um 1980“, wofür unter anderem Interviews mit Peter Fischli, David Weiss und Bice Curiger geführt wurden.⁴ An dem Interview mit Fischli durfte ich freundlicherweise teilnehmen und kann daher aus dem persönlichen Gespräch berichten, obwohl das Interview bisher noch nicht zur Publikation freigegeben ist. Auch Bice Curiger konnte ich persönlich treffen, mit ihr über „Saus und Braus“ sprechen und dankenswerterweise auf ihr Dokumentationsmaterial der Ausstellung zugreifen.

⁴ Die Interviews sind auf der Homepage des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich einsehbar, siehe: www.khist.uzh.ch/Moderne/Forschungsprojekte/oralhistory.html, 04.04.2008.

2) WURSTSERIE (1979)

Die *Wurstserie* von 1979 ist die erste Zusammenarbeit von Peter Fischli und David Weiss. Beide sind zu dieser Zeit um die dreißig Jahre alt – Fischli siebenundzwanzig und Weiss dreiunddreißig – und noch kaum als Künstler etabliert. Der jüngere Peter Fischli hat zwischen 1975 und 1977 in Urbino und Bologna jeweils an der Akademie der Schönen Künste studiert und vor der Präsentation der *Wurstserie* lediglich im Rahmen seiner Kunstausbildung Arbeiten ausgestellt. Öffentlich präsent war er allerdings mit den grafischen Arbeiten für diverse Bands aus dem Punkumfeld, für die er Plattenhüllen und Werbematerial gestaltet hat. David Weiss hat schon 1965 seine Ausbildung abgeschlossen, er besuchte die Allgemeine Kunstgewerbeschule in Basel mit dem Fokus auf Bildhauerei und hat ab 1973 vereinzelt mit Künstlerkollegen ausgestellt.⁵ Als sich die beiden für die *Wurstserie* zusammentun, ist noch keine dauerhafte Kollaboration angedacht,⁶ sie stellen in den nächsten Jahren auch noch getrennt aus. Das Selbstverständnis als Künstlerduo entwickelt sich erst über die Jahre. Wie Peter Fischli im persönlichen Gespräch erzählte, wurde die *Wurstserie* zum ersten Mal im Vorraum der Galerie Pablo Stähli in Zürich ausgestellt. Anlass sei eine Ausstellung von Martin Disler gewesen, welcher kurz zuvor die Arbeit gesehen und die Künstler eingeladen hatte, sie als Auftakt zu seiner Ausstellung zu präsentieren. Prominent ausgestellt wird sie schließlich im Sommer 1980 bei der Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“ in der Städtischen Galerie zum Strauhof in Zürich. Die *Wurstserie* umfasst zehn Farbfotografien in von den Künstlern nicht bestimmter Reihenfolge (Abb. 1-10).⁷ Jede der zehn Fotografien hält ein Motiv fest, welches Fischli und Weiss mit in der Wohnung von David Weiss vorgefundenen Gegenständen und Materialien inszeniert haben.⁸ Die gewählten Motive haben einen sehr hohen Wiedererkennungswert, schöpfen aus dem Fundus von Populärkultur,

⁵ Für eine Auflistung der Ausstellungen von David Weiss vor 1979 siehe Goldmann 2006, S. 527.

⁶ Vgl. Weiss 2008, S. 8.

⁷ Die Serie existiert in drei Formaten: 24x35cm (Auflage: 24), 50x70cm (Auflage: 12) und 70x100cm (Auflage: 3).

⁸ Vgl. Interview Weiss in Goldmann 2006, S. 558 und Weiss 2008, S. 8.

Geschichte, Medien- und Konsumwelt. Dargestellt werden sie als Miniatureszenen, gebastelt aus dem, was Fischli und Weiss zuhanden war.

Für die Fotografie *Ein Unfall* (Abb. 1) wählten Fischli und Weiss das Motiv eines Autounfalls an einer Straßenkreuzung. Zwei Autos sind aus dicken, kurzen Würsten (so genannte „Cervelats“, in der Schweiz sehr verbreitete Würste) nachgestellt, mit Achsen aus Streichhölzern und Rädern aus Karottenscheiben. Eine Wurst steht auf ihren Karottenrädern, die andere liegt auf der Seite, ein Karottenschreibenrad ragt in die Luft, zwei liegen neben ihr am Boden. Die an der Szenerie beteiligten Personen sind nicht mehr als Zigarettensummel, von welchen drei, am Boden liegend, die Opfer des Wurstauto-Crashes darstellen und die anderen, aufgerichtet, die Schaulustigen. Zwei der „Opfer“ scheinen verletzt, sie liegen in Lache aus roter Sauce. Das Ganze ist eine rudimentäre Bastelei, die nur so viel Ausarbeitung erfahren hat, wie nötig ist, um die Gebilde als Autos und die Szene als Unfall erkennen zu können. Lediglich keine Details offenbaren eine über diese minimale Darstellungsanforderung hinausgehende Aufmerksamkeit. Den beiden Würsten wurde etwa jeweils an einem Ende ein Stück herausgeschnitten, um den Eindruck einer Motorhaube zu erwecken. Dasselbe gilt auch für die anderen Elemente im Bild sowie für die ganze *Wurstserie*: Die Bastelei und die Illusionsleistung sind rudimentär und dennoch mit wenigen beinahe liebevollen Details ausgestattet. Die gebastelten Gebäude zum Beispiel, vor denen sich die Wurstautos befinden, sind durch Kartonschachteln dargestellt, in welche Fenster und Türen hineingeschnitten wurden. Die Idee ist einfach und die Schnitte unsauber, jedoch wurde für die Tür in der Schachtel links eine Schwelle ausgespart und der Karton für die Fenster nicht ausgeschnitten, sondern in der Form von offenen Fensterläden aufgeklappt. Scheiben von Zucchini entlang der Schachteln deuten Gehsteige an. Zwei dieser Kartongebäude schließen die Unfallszene im Vordergrund zur Bildmitte ab, durch die Lücke der beiden ist eine dritte Kartonschachtel im Hintergrund zu erkennen, auf die Fenster und Türen nur aufgemalt scheinen. Das gesamte Arrangement suggeriert eine Straßenkreuzung. Die Fotografie fokussiert auf die Wurstautos im Vordergrund und die Kartonschachteln im Mittelgrund sind nach oben und auf die Seiten hin abgeschnitten. Dadurch bekommt die Szene eine

bühnenartige Qualität. Von der weiteren Umgebung, der Wohnung von David Weiss, ist nichts zu sehen.

Dies ist anders in der Fotografie *Der Brand von Uster* (Abb. 2). Für diese verwenden Fischli und Weiss dasselbe Setting wie für *Ein Unfall*, allerdings nicht als Nahaufnahme, sondern als Totale fotografiert. Eine vierte Kartonschachtel erweitert die vordere Zeile von Kartongebäuden nach links und die Fotografie erlaubt auch den Blick auf die weitere Umgebung, wodurch die Ecke eines Raumes und der Ansatz eines Fensters sichtbar werden – also die Wohnung, in der die Inszenierung stattfindet. Die Aufmerksamkeit des Betrachters liegt allerdings zunächst auf einer der Kartonschachteln, welche in Flammen steht. Eines der Wurstautos, welche bereits in *Ein Unfall* Verwendung fanden, steht daneben. Auf ihm liegt ein messerartiger Gegenstand, dessen Spitze auf das brennende Haus zeigt – möglicherweise ist damit ein Feuerwehrauto gemeint. Der Titel weist die Szenerie als Brand von Uster aus – den größten Maschinensturm in der Geschichte der Schweiz.⁹ Neben *Der Brand von Uster* verweist nur eine Arbeit der *Wurstserie* auf ein konkretes historisches Ereignis: *Titanic* (Abb. 3). In dieser Fotografie sehen wir eine weiße Plastikflasche, welche im dunklen Wasser einer Badewanne schwimmt und gegen vorne abgesunken ist. Stücke von dünnen Styroporplatten schwimmen auf dem Wasser. Auch ohne Titel wäre die Szene als Untergang der Titanic zu erkennen, ist doch das Ereignis sprichwörtlich geworden. Auf dieser Ebene scheint es Fischli und Weiss auch zu interessieren, denn weitere historische oder historisierende Motive sind ebenfalls auf der Ebene von simpler Allgemeinbildung und einem vagen kollektiven Bildarchiv angesiedelt – vermittelt durch Schulbildung, Medien, Filme. *Bei den Höhlenbewohnern* (Abb. 4) referiert zwar im Titel auf etwas Vergangenes, jedoch lediglich auf eine allgemeine Vorstellung, wie sie etwa in Kindersachbüchern oder in historischen Museen vermittelt wird. Die Miniaturszene ist diesmal in einem Backofen inszeniert, zwei menschliche Figuren aus einem schwer bestimmbar Material (womöglich gekneteter und geformter Brotteig) sitzen links und rechts eines brennenden Haufens

⁹ 1832 zündeten Kleinarbeiter in Uster eine Fabrik mit mechanischen Webstühlen an. Sie hatten zuvor durch die neuen industrialisierten Produktionsmethoden Lohneinbussen und Arbeitsverlust zu beklagen und waren schließlich gezwungen in den neuen Fabriken zu arbeiten.

Streichhölzer. Um dieses Arrangement herum sind diverse Küchenabfälle, wie etwa ein Knochen und ein Kronkorken, zu sehen und die Wände des Ofens sind bekritzelt. Die offene Backofentür sowie der Rand des Geräts sind in der Fotografie sichtbar. Durch den Titel wird der dunkle Backofen als Höhle lesbar, die Kritzeleien als Höhlenmalerei und die Figuren als die titelgebenden Höhlenbewohner. Die Szene hat die Qualität eines gebastelten Genrebildes. Ebenso genrehaft ist das Motiv *Am Nordpol* (Abb. 5), welches Fischli und Weiss im Gefrierfach eines Kühlschranks inszenieren. Die frostigen Wände, einige halbrunde Eiswürfel und wenige verstreute Reiskörner evozieren durch den Titel eine polare Landschaft. Wie auch im Falle von *Bei den Höhlenbewohnern* geht der Rahmen der Fotografie über die inszenierte Bühne hinaus und zeigt dem Betrachter, wo diese Inszenierung stattfindet: hier in einem Gefrierfach. Nicht nur zeigen Fischli und Weiss dem Betrachter dadurch wo und wie ihre Basteleien funktionieren, sie weisen damit auch auf deren Größenverhältnisse hin, welche ihren Miniaturcharakter verdeutlichen. Dies gilt zum Beispiel auch für *Modeschau* (auch *Eitles Pack* genannt)¹⁰ (Abb. 6), wo ein schmales Regal vor einem Badezimmerspiegel als „Bühne“ dient. Dieses Setting ist, wie schon das Gefrierfach für *Am Nordpol*, assoziativ mit der dargestellten Szene verknüpft: das Badezimmer und besonders der Spiegel als Ort des Sicht-Zurechtmachens und der Eitelkeit spielt zusammen mit dem Motiv aus der Welt der Mode. Dieselben Würste, welche für *Ein Unfall* und *Der Brand von Uster* als Autos dienen, stellen hier Models dar, welche auf dem Regal als Catwalk defilieren. Die Würste sind an einem Ende gerade abgeschnitten, auf diese Schnittfläche gestellt und in Wurstaufschnitt drapiert. Als Accessoires dient kleinteiliger Krimskrams aus dem Haushalt: So werden ein Stück gezwirbeltes Klopapier und ein Tubendeckel zu Hüten oder eine halbe Erdnussschale zu einer Fliege. Drei Büschel Petersilie in der Mitte und an den Enden des Regals können als Blumendekoration verstanden werden. Nichts aber wurde getan, um den Eindruck eines sich in Benutzung befindlichen Badezimmerspiegels zu verwischen – der Spiegel ist voll von Spritzern, eine Tube Reinigungsmittel ist

¹⁰ Unter dem Titel wurde sie im Katalog zur „Saus und Braus“-Ausstellung geführt, in dem sechs Arbeiten aus der Serie erstmals publiziert wurden (Kat. Ausst. Städtische Galerie zum Strauhof 1980, S. 16). In der Literatur tauchen beide Titel auf, ich werde mich in dieser Arbeit an den Titel *Modeschau* halten.

im unteren rechten Bildrand noch zu sehen. Der Bildausschnitt wurde so gewählt, dass sowohl die Inszenierung des Catwalks funktionieren kann, als auch der Kontext des Badezimmers erkennbar bleibt. Mit dem Motiv einer Modeschau wählen Fischli und Weiss ein aus der Welt der Medien allseits bekanntes Motiv, das ebenfalls zu so etwas wie einem gesellschaftlichen und populärkulturellen Bilderkanon gehört. In einer Arbeit beziehen sie sich deutlich auf Populärkultur: *Moonraker* (Abb. 7) verweist im Titel explizit auf den James-Bond-Film desselben Namens, welcher im Sommer 1979 in die Schweizer Kinos gekommen ist.¹¹ Nachgebastelt haben die Künstler ein Set aus dem Film, in welchem ein Spaceshuttle in einer Art Hangar gebaut wird (Abb. 11). Als Hangar dient ihnen ein offener Kühlschrank, welcher seines üblichen Inhalts entledigt worden ist. Eine weiße Plastikflasche, vermutlich dieselbe, welche in *Titanic* in der Badewanne versinkt, steht als Spaceshuttle auf drei Gläsern, die Antriebsdüsen darstellen sollen. Diese werden von unten durch das Glasregal, auf dem sie stehen, beleuchtet. Kleine anthropomorphe Klümpchen aus einem nicht erkennbaren Material stellen Arbeiter dar, für die auch eine schmale Leiste, welche in den Kühlschrank hineinragt, als Zugang zum oberen Teil der Shuttleflasche gelegt wurde. Einige Stapel Geschirr suggerieren technische Anlagen. Der Kühlschrankinnenraum stützt diesen Eindruck. Seine sichtbare Kühlplatte oder die Temperaturregelung wirken durch diese narrative Umdeutung futuristisch und industriell.

Neben Motiven, die eindeutig medialen Charakter haben, gibt es einige weitere in der *Wurstserie*, die so etwas wie Alltäglichkeit suggerieren. Beim näheren Hinsehen offenbaren sich aber auch diese als sehr allgemeine Bildvorstellungen, die mehr Typen von Bild sind, denn sich auf konkrete Erfahrung zu beziehen. Dies gilt etwa für *In den Bergen* (Abb. 8). Diese Fotografie zeigt eine Ansicht auf eine Bettdecke und drei Kissen, welche so arrangiert wurden, dass sie als Landschaft mit Berggipfeln lesbar werden. Ein blauer Teller, der auf der Decke liegt, stellt einen Bergsee dar. Über die Bettdecke und die Kissen verstreute Käsestücke markieren Gebäude und ein vom Teller zum Zipfel des einen Kissens gespannter Faden stellt eine Seilbahn dar.

¹¹ Die Wurstserie kann also auf die zweite Hälfte des Jahres 1979 datiert werden.

Nach hinten wird die Szene von einem von hinten rötlich beleuchteten Laken abgeschlossen, das Abend- oder Morgenrot suggeriert. Die meisten Schweizer werden wohl eine so ähnliche Szenerie tatsächlich schon selbst gesehen haben, dennoch greift der Wiedererkennungseffekt ins Leere, da die Arbeit einen Typ von Landschaft und keinen konkreten Ort darstellt. Ähnliches gilt für die Fotografie *Pavesi* (Abb. 9). Zu sehen ist ein Streifen Papier, welcher vom Betrachter weg zunächst gerade und dann in sanften Kurven über einen staubigen Spannteppich führt. Gegen hinten unterquert er einen Eierkarton, von dem der mittlere, untere Teil abgeschnitten wurde. Auf dem Papierstreifen liegen in Laufrichtung vereinzelt Zigarettenstummel. Wir erkennen darin eine Autobahnlandschaft, den Papierstreifen als Strasse, die Zigarettenstummel als Autos, den Eierkarton als über die Strasse geführter Raststätte. Zwei Papierstreifen im Hintergrund stellen Werbetafeln dar. Fischli und Weiss haben hier ein Motiv von großer Banalität, welches üblicherweise kaum nähere Aufmerksamkeit erlangt, nachgebastelt. Es ist aber auch ein Motiv, das subtil von Mobilität und Modernität spricht. Möglicherweise war dieser Verweis in den 1970er-Jahren für das potentielle Publikum noch deutlicher als heute, da die Autobahnen und die Motorisierung der breiten Bevölkerung damals noch relativ jung waren. Die Note von Freizeit und Wohlstand ist verdeutlicht durch den Titel, der auf eine Kette italienischer Autobahnrestaurants namens „Pavesi“ verweist. Für diese hatte der italienische Architekt Angelo Bianchetti in den 50er und 60er-Jahren einige brückenartig über die Fahrbahn gezogene Bauten entworfen, welche zum Markenzeichen der Kette geworden sind (Abb. 12). Der Eierkarton im Bild, in Kombination mit dem Titel, verweist also explizit auf Italien – einer der beliebtesten Urlaubsdestinationen der Schweizer.¹² Die Konnotationen von Wohlstand und Modernität finden sich auch in der Arbeit *Im Teppichladen* (auch *Im Ano-Teppichladen* genant)¹³ (Abb. 10). Zu sehen sind einige Stapel aufgeschnittener Wurst, zwischen denen vereinzelt keksartige Gebilde liegen. Drei Essiggurken und ein Stück Rettich sind aufgerichtet platziert. Der Titel lässt uns die Wurstscheiben als Teppiche lesen und die

¹² Möglicherweise lag das Motiv Peter Fischli besonders nahe, da er in Italien studiert hatte.

¹³ Wie bei *Modeschau* stammt dieser alternative Titel aus dem Katalog zu „Saus und Braus. Stadtkunst“ (Kat. Ausst. Städtische Galerie Strauhof 1980, S. 16). In der Literatur wird er kaum verwendet.

Essiggürkchen sowie den Rettich als Besucher oder Verkäufer. Das Motiv des gutbürgerlichen Konsums mag vom bekannten Ausflug der beiden Künstler zum Einrichtungshaus „Möbel Pfister“ im Jahr 1978 inspiriert worden sein.¹⁴

Für alle zehn Arbeiten spielen die Titel eine konstitutive Rolle. Einige dargestellte Szenen würden sich nicht erkennen lassen oder wären in ihrer Bedeutung gänzlich offen, wären sie nicht in den Titeln benannt. So etwa der *Brand von Uster*, bei dem keine Elemente im Bild auf einen Maschinensturm oder auf eine spezifisch schweizerische Situation hinweisen. Vor allem aber betonen die Titel das Allgemeintypische dieser Bilder. Elisabeth Armstrong spricht von „generic titles“¹⁵ und fasst mit dem englischen Begriff „generic“ den Status der Titel wie der dargestellten Motive sehr genau. „Generic“ bedeutet „artmäßig“, ein „generic term“ ist ein „Gattungsbegriff“ oder ein „Oberbegriff“.¹⁶ „Generic“ bezieht sich also stets auf ein Referenzsystem, auf Kategorien, hat dabei aber auch den Beigeschmack des Typischen und Gewöhnlichen.¹⁷ Die fotografierten Basteleien referieren nicht auf konkrete Ereignisse oder Orte, sondern auf allgemeintypische oder allgemein bekannte Vorstellungen. Der Eindruck des Banalen oder Trivialen, welcher dadurch entsteht, ist nicht zu verwechseln mit der Zuschreibung des Alltäglichen: die *Wurstserie* zeigt keine „Situationen des Alltags“¹⁸, keine „Geschichten, die das Leben schrieb“¹⁹, sie „verwurstet“ auch nicht „die Wirklichkeit“²⁰. Die Fotografien der *Wurstserie* sind Bilder über Bilder. Es sind, weiter gedacht, (fotografische) Bilder von (inszenierten) Bildern von (allgemeinen) Bildern. Die letzte Instanz dieses verschachtelten Bildbegriffs ist kein konkretes Werk mehr, sondern ein allgemein bekanntes Motiv. Man könnte sich hier auch einer Formulierung aus „Art since 1900“ bedienen, worin im Artikel zur *Appropriation Art* von „culturally disseminated visual tropes“ gesprochen wird.²¹

¹⁴ Vgl. Goldmann 2006, S. 60.

¹⁵ Armstrong 1996, S. 83.

¹⁶ Breitsprecher 1986, S. 449.

¹⁷ Der Collins Cobuild Dictionary beschreibt die Verwendung des Begriffes folgendermaßen: „You use *generic* to describe something that refers or relates to a whole class of similar things. [...] People sometimes use *generic* to refer to something that is exactly typical of the kind of thing mentioned, and that has no special or unusual characteristics.“ (Sinclair 1999, S. 702).

¹⁸ Wikipedia 2010, o.S.

¹⁹ Dieter Hall 1980, o.S.

²⁰ Wechsler 1984, S. 13.

²¹ Foster 2007, S. 580.

Die Assoziation mit *Appropriation Art* mag angesichts der bastlerischen *Wurstserie* weit hergeholt scheinen, aber gerade auf der Ebene des Bildbegriffs funktioniert der Vergleich gut. Er verdeutlicht auch, wie abstrakt die *Wurstserie* eigentlich ist, obwohl figurative Motive aus einer trivialen Bilderwelt gewählt wurden. Aussagen wie die oben zitierten, welche die *Wurstserie* in den Bereich unmittelbarer Alltagserfahrungen schieben, gehen salopp gesagt der *Wurstserie* auf den Leim. Die aus einem Haushalt geschöpften Materialien, die bastlerische Umsetzung, der Humor – all dies suggeriert eine Nähe und Alltäglichkeit, welche die *Wurstserie* gar nicht einlöst.

Würste, Alltagswaren und Haushaltsgeräte sind natürlich gänzlich ungewöhnliche Mittel zur Darstellung dieser Motive. Die *Wurstserie* funktioniert gerade in dieser und durch diese Spannung zwischen Material und Motiv. In der Arbeit *Ein Unfall* (Abb. 1) zum Beispiel haben die Mittel der Darstellung (Pappkartons, Würste, Zigarettensammel) zum Thema der Darstellung (ein Verkehrsunfall) überhaupt keinen Bezug. Sie sind unangebracht und stehen in ihrer Trivialität dem Ernst des Themas entgegen. Aus dieser Diskrepanz ergibt sich der Humor der Arbeit, sie bringt den Betrachter zum Lachen – trotz und gerade aufgrund der Schwere des Themas.²² Robert Fleck spricht im Zusammenhang mit der *Wurstserie* gar von „Slapstick“.²³ *Ein Unfall* ist allerdings nicht nur ein amüsanter Bild. Arthur C. Danto sieht gar eine existenzielle Dimension in der Arbeit. Er bezieht die Zigarettensammel auf die Ikonografie der Folter und bringt damit einen gar unlustigen Topos ins Gespräch.²⁴ Ohne so weit gehen zu wollen, ist der Hinweis auf die gesellschaftskritische Dimension der Arbeit absolut angebracht. Die Darstellung von Menschen durch abgebrannte Zigarettensammel funktioniert nicht nur formal durch deren anthropomorphe Proportionen, sondern auch metaphorisch: im sprachlichen Bild des „Ausgebranntseins“, neudeutsch: „Burnout“, für den an

²² Die Kombination von unpassenden Dingen ist als „Inkongruenz- oder Kontrasttheorie“ eine der Definitionen des Komischen. Das Historische Wörterbuch der Philosophie zitiert etwa Dumont mit der schönen und zur *Wurstserie* passenden Aussage: „Ce qui fait rire, c’est ce qui est à la fois d’un côté, absurde, et de l’autre, familier.“ Schopenhauer denkt dies beinahe zeichentheoretisch, wenn er das Komische als eine „Inkongruenz zwischen einem Begriff und dem durch denselben gedachten Gegenstand“ definiert (alle Zitate aus: Ritter 1976, S. 890).

²³ Fleck 2005, S. 46.

²⁴ Danto 1996, S. 106.

seine Kapazitätsgrenzen gestoßenen Arbeitsmenschen. Auch sind Zigarettenstummel Abfall, unbrauchbar und eklig, was metaphorisch auf die dargestellten Menschen abfärbt. Sind die Zigarettenstummel „White Trash“, wie in den Vereinigten Staaten die Unterschicht manchmal diffamierend genannt wird? Renate Goldmann erwähnt in ihrer Dissertation über Fischli und Weiss, dass der erste Titel der Arbeit nicht *Ein Unfall* war, sondern *Moderne Siedlung*,²⁵ was darauf hinweist, dass das erste Interesse der Künstler einer exemplarischen Situation galt. Das Beispiel von *Ein Unfall* zeigt, dass das Verhältnis von Darstellungsmitteln und Motiv bei der *Wurstserie* komplexer ist, als es der zugängliche Witz der Arbeit auf den ersten Blick vermuten lässt. Ich möchte diese Überlegungen anhand der Arbeit *Modeschau* vertiefen (Abb. 6). Auch hier scheint das Material im Hinblick auf seine Bedeutungsfunktion auf den ersten Blick eine gänzlich unpassende Wahl zu sein. Eine dicke, fette Wurst und ein Model sind mit geradezu gegensätzlich Attributen und Konnotationen aufgeladen. In der erzwungen semiotischen Nähe allerdings ergibt sich aus diesem Gegensatz die Synthese einer wunderbaren Satire: eine „Fleischschau“. Die vermeintliche Trivialisierung des Motivs durch die Darstellung kehrt sich somit um und zeigt uns die eigentliche Trivialität des Motivs. Hier findet ein komplexes semiotisches Spiel statt. Die als Zeichen eingesetzten Gegenstände oszillieren in der Wahrnehmung zwischen transparenten Zeichen (wir erkennen, dass die Wurst ein Model darstellt), opaken Zeichen in ihrem ursprünglich zugedachten Zweck (wir erkennen die Wurst als Wurst) und dem, wofür sie metaphorisch möglicherweise stehen (beispielsweise die Fleischschau). Die Dinge sind als Signifikant wie als Signifikat gleichermaßen präsent und lesbar. Aus der Kluft dazwischen ergibt sich im Beispiel der Modelwürste oder der Zigarettenstummelmenschen eine dritte Bedeutung. Die Wurst ist dafür ein besonders dankbares Material, bietet sie doch eine Reihe von Wortspielen und geflügelten Worten an – die „Hanswurst“, das „arme Würstli“, „ist mir wurst“, „es geht um die Wurst“ oder „verwursten“ und „herumwursteln“. Dies war sicherlich ein Grund dafür, die Wurst, welche nicht einmal in der Hälfte der Arbeiten eine Rolle spielt, in den Titel der Serie zu erheben. Das Beispiel der

²⁵ Goldmann 2006, S. 62.

„Modenschau“ zeigt schön, was in allen Fotografien der *Wurstserie* der Fall ist: Die verwendeten Dinge erfüllen den Zweck der Repräsentation und präsentieren zugleich sich, bleiben sie selbst. Die Verwendung von im Haushalt vorfindbarem Material zur Inszenierung dieser Motive ist also zugleich eine missbräuchliche Zweckentfremdung und auch keine, da die ursprüngliche Bedeutung und Funktion dieser Gegenstände die Arbeit mit konstituiert.

Die in der *Wurstserie* verwendeten Materialien und Gegenstände bleiben trotz ihrer Repräsentationsfunktion ganz stark sie selber, nur so funktioniert diese Arbeit. Doch was wurde tatsächlich verwendet? In den Fotografien sind zu sehen: Lebensmittel, Streichhölzer, eine Plastikflasche, eine Leimtube, ein Eierkarton, ein abgenagter Knochen, Bierkronen und Zigarettenstummel. Weiters verwendeten die Künstler Geschirr und Besteck, Bettzeug, eine Lampe, Styropor, Alufolie, Papier, Schnur und eine Reihe von nicht zuordenbaren Dingen. Auch das Mobiliar von Weiss' Wohnung, in welcher die Fotos geschossen wurden, wird zum Material: die Badewanne, der Kühlschrank und dessen Eisfach, der Backofen, der Badezimmerspiegel mit Regal und der Fußboden. Die Gegenstände werden teilweise unmodifiziert wie *objets trouvés* verwendet, teilweise bearbeitet und mit anderen Gegenständen und Materialien zu größeren Konglomeraten verarbeitet. Lebensmittel, Haushaltsgegenstände, Handwerksmaterial, Mobiliar und Abfall – nichts davon ist im Kontext einer Wohnung außergewöhnlich oder auffallend. Alles stammt dabei wie schon erwähnt aus David Weiss' Wohnung, was, wie David Weiss in einem Interview erwähnt, zum Konzept der Arbeit gehört: „Wir dachten uns, man müsste einmal mit Abfall und Zeugs, das daheim rumsteht, ein Bild machen. Und plötzlich fanden wir, ja, jetzt machen wir das. Dann haben wir die Wurstbilder gemacht.“²⁶ Zwei Arten oder Dimensionen von gegenständlichem Material scheinen Fischli und Weiss bei der *Wurstserie* zu interessieren: zum einen Dinge, welche einem im privaten, alltäglichen Raum zuhanden sind und einen so selbstverständlich umgeben, dass man sie selten bewusst wahrnimmt: „Zeugs“. Zum anderen Dinge, welche ihre Funktion nicht mehr erfüllen, oder Dinge,

²⁶ In: Goldmann 2006, S. 558.

welche nur mehr Überbleibsel von Verwendungsakten sind: „Abfall“. Sie interessieren sich für die Dimension der Kultur dieser Dinge, für ihre Funktion, soziale Verortung und den Warenkreislauf, in dem sie sich befinden. Dies spiegelt sich auch im vorgefundenen und verwendeten Material: es sind allesamt Waren, Produkte. Bis auf ganz wenige Ausnahmen sind sie dies im wörtlichen Sinne, sind „Hervorgebrachtes“, *techné* nicht *physis*. Rein natürlich sind nur die Karotten, die Zucchini und die Traubenästchen, welche in *Ein Unfall* vorkommen, doch auch diese sind höchstwahrscheinlich Produkte im umgangssprachlichen Sinne, gekaufte Waren. Die Wurst besteht zwar aus natürlichen Zutaten, ist aber etwas Gemachtes – im Fall der verwendeten Cervelat ist sie sogar eindeutig ein industrielles Massenprodukt. Die Verwendung von Abfall spricht dabei für ein Interesse auch an der Kehrseite der schönen Konsumwelt, welche sie dem Betrachter auch über die Dimension des Ekels vermitteln – etwa in dem abgenagten Knochen in *Bei den Höhlenbewohnern* und den wahrscheinlich aus Brot geformte Figuren und der übrig leeren Wursthaut in demselben Bild.

Fischli und Weiss arbeiten also mit Produkten (und Abfällen), die in unserer Gesellschaft in so gut wie jedem Haushalt vorkommen, und inszenieren mit ihnen Bilder, welche ebendiese Gesellschaft kollektiv teilt. Sie suggerieren damit, dass diese Bilder wie diese Dinge, die Mitglieder dieser Gesellschaft bis ins Private, aus dem sie ja geschöpft worden sind, prägen. Die *Wurstserie* ist sozusagen ein Bild der Bedeutung der *material culture* einer Gesellschaft. Der *material culture* wurde in den letzten Jahren viel akademische Aufmerksamkeit zuteil – von der Medien- und Technikgeschichte über Diskurse, welche sich um die Begriffe und Konzepte des Archivs oder der Archäologie drehen.²⁷ Ein Buch möchte ich dabei herausgreifen, weil es sich speziell der Rolle der Dinge zugewandt hat: Hartmut Böhmes „Fetischismus und Moderne“ (2006).²⁸ Böhme untersucht darin die „Objektbeziehungen“²⁹ der Moderne und zeichnet eine Art Kulturgeschichte des Dings nach. Darin rächen sich diese in der Moderne

²⁷ Literatúrauswahl zum Thema: Zum Archäologie-Begriff in diesem Kontext siehe Ebeling 2004, zu Technik- und Mediengeschichte diverse Schriften von Friedrich Kittler (etwa Kittler 1980), zum Archiv Ernst 2002.

²⁸ Böhme 2006.

²⁹ Ebd., S. 14.

sozusagen für ihre Degradierung in der Aufklärung, wo sie von wirkmächtigen Fetischen zu passiven Objekten umgedeutet worden sind. Durch ihre massive Vermehrung im Zuge der Industrialisierung und schließlich in der Konsumkultur hätten sie sich heimlich wieder zurück ins Leben der Menschen eingeschlichen, um abermals eine fetischistische Rolle zu besetzen.³⁰ Aber auch ohne zu offensichtlichen Konsumfetischen zu werden, sind Dinge für Böhme aktive Faktoren in einer Gesellschaft und nicht nur deren passive Werkzeuge. Fischli und Weiss setzen die aktive Rolle der Dinge in der humoristisch um und geben ihnen eine narrative Agentur, personalisieren und anthropomorphisieren sie. .

Alltäglichen und industriellen Dingen in Kunstwerken Raum und Bedeutung zu geben ist in der Kunstgeschichte natürlich nicht neu. Es gibt eine ganze Tradition der Verwendung von „kunstfremden“ Materialien in der Moderne, welche mit der Collage und dem *objet trouvé* beginnt. Beide sind zentrale Strategien der Moderne, auf deren Prinzipien auch die *Wurstserie* beruht. Die Verwendung von Dingen steht seither unter verschiedensten Vorzeichen – was sich allerdings durchzieht, sind die Kategorien der Heterogenität und der Provokation. Die Verwendung von Dingen steht in jedem Fall einer puristischen Kunstauffassung, wie etwa der von Clement Greenberg, entgegen, und sie steht nach wie vor – auch heute wo dies eigentlich schon längst zum kunsthistorischen Kanon gehört – für eine Rhetorik der Trivialisierung und der Provokation einer Kunstvorstellung, welche auf Konzepten wie Schönheit, Virtuosität, Originalität und Erhabenheit aufbaut. Zu letzteren Zwecken eignet sich die Wurst besonders gut. Als Lebensmittel und oft auch industrielles Produkt ist sie grundsätzlich schon ein triviales Material für ein Kunstwerk. Die Wurst ist darüber hinaus aber auch ein stark aufgeladenes Objekt. Sie ist ein billiges und nicht immer hochwertiges Lebensmittel, besteht meist aus einer undefinierbaren Masse tierischen Ausschussmaterials. Der Wurst haftet schon aufgrund ihrer

³⁰ Die Idee vom Produkt als Fetisch klingt auch im Katalog zur Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“, wo die Wurstserie 1980 ausgestellt worden ist, an und man ist versucht anzunehmen, dass die Autorin Bice Curiger dabei an die Wurstserie gedacht hat. Sie schreibt in ihrem Vorwort: „Eine subtile Abrechnung mit der Allmacht der Gegenstände, Produkte, Markenartikel ist neuerdings im Gang, und sie unterscheidet sich wesentlich von der ‚Konsumkritik‘ der 60-er und 70-er 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...“ (Curiger 1980b, S. 8). Curiger denkt dabei in eine ähnliche Richtung wie Böhme später, der etwa schreibt, dass die Leute „ihre Ich-Grenzen auf immer mehr Gegenstandssphären“ erweitern würden (Böhme 2006, S. 26).

Materialqualität etwas Vulgäres an, was durch ihre eindeutig zweideutige Form verstärkt wird. Ihre formale Penisähnlichkeit bringt sexuelle Konnotationen ins Spiel, welche aufgrund der Tatsache, dass in Würste hinein gebissen wird, nicht immer die angenehmsten sind. Die Wurst hat eine abstoßende Qualität, welche im sauberen kulinarischen Rahmen in Schach gehalten, aber in der Verwendung außerhalb dieses Kontextes wie in der *Wurstserie* auffällig wird. Zugleich hat die Wurst aber auch eine komische Qualität, Arthur C. Danto sieht in ihr gar ein „inhärent komisches Lebensmittel“.³¹ Dann bietet sie sich, wie schon erwähnt, für eine Reihe von Wortspielen an. Die Wurst ist also trotz, oder auch wegen ihrer Trivialität ein dankbares Material für Künstler.

Ein Künstler, der sich der Wurst als Material auch schon bedient hat, ist Dieter Roth. Für seine Werkreihe der *Sonnenuntergänge* arrangiert er jeweils eine Scheibe Wurst und zwei Blätter Papier in unterschiedlichen Farben so, dass die Wurst genau an deren Grenze zu liegen kommt (Abb. 13). Das mit der Zeit austretende Fett der Wurst wird von den Blättern aufgesogen und bildet einen Hof, der durch den Titel „Sonnenuntergang“ als Sonnenschein lesbar wird. Typisch für Roth werden hier Verwesungsprozesse Teil der Arbeit. Roth setzt die triviale und vulgäre Wurst für die Darstellung eines klassischerweise erhabenen Themas ein – der Landschaft mit Sonnenuntergang. Er nutzt dabei die Natur der Wurst, ihr austretendes Fett, um das Bild zu „malen“. Mehr für die Kultur der Wurst interessiert sich Roth in seiner Werkreihe der *Literaturwürste*. Für diese zerkleinert Roth Bücher bekannter Autoren, vermengt diese mit Wurstmasse und stellte die fertigen Würste aus (Abb. 14). Diese Arbeiten ziehen wie die *Wurstserie* viel aus mit Wurst möglichen Sprachspielereien.

Bekannt für sein Arbeiten mit Lebensmitteln im Allgemeinen ist der Schweizer Künstler Daniel Spoerri, der auch den Begriff „Eat Art“ geprägt. Spoerris Eat Art dreht sich allerdings nicht nur um Esswaren, sondern wirklich ums Essen in all seinen sinnlichen Dimensionen. Spoerri betrieb ab 1969 für eine Weile ein Restaurant in Düsseldorf, in dem er den Besuchern unter anderem irritierende Gerichte wie Ameisenomeletts oder Kartoffeleis servierte.³² Das

³¹ Danto 1996, S. 100 - „the sausage is an inherently comical comestible“.

³² Rädelscheidt 2006, S. 7 und 11.

Interesse liegt hier in der sinnlichen Dimension, im Schmecken und Riechen, am Essen als Teil des Zyklus von „Leben und Tod, Verwesung und Wiedergeburt“³³ und im Irritieren von Erwartungen. Interessanter als Vergleich zu Fischli und Weiss sind Spoerris berühmte *Fallenbilder*, in denen Lebensmittel sowie alltägliche Haushaltsgegenstände insofern vorkommen, als sie sich auf den Tischen befanden, welche er – nach dem diese Mittelpunkt und Unterlage einer geselligen Runde waren – mit sämtlichen darauf vorhandenen Gegenständen ausgestellt hat (Abb. 15).³⁴ Lebensmittel sind hier wie in der *Wurstserie* kulturelle und soziale Objekte, Dinge, welche im alltäglichen Leben von Menschen eine Rolle spielen. Vor allem aber sind sie in einem künstlerischen Prozess eingefangen worden, welcher in der Tradition von Fluxus und Nouveau Réalisme an Zufall und Kontingenz interessiert ist – was dem Verfahren hinter der *Wurstserie*, wie ich noch ausführen werde, nahe kommt. Andere Beispiele der Verwendung von Lebensmitteln als Kunstmaterial sind in erster Linie an deren natürlichen Qualitäten interessiert – wie etwa Joseph Beuys und die Arte Povera. Sie verwenden rein natürliche Lebensmittel (keine Mischformen wie etwa die Wurst) stets in Gegensatz zum nicht Natürlichen, nicht Lebendigen. Bei ihnen geht es um die Dichotomie von Natur und Kultur, mit einem sentimental Hang zur Natur, deren Kreisläufen, Leben und Tod. Mit diesem Natur/Kultur-Pathos haben Fischli und Weiss nichts zu tun. Sie interessieren sich für die kulturelle Dimension, für kulturelle Kreisläufe, kulturelle Produkte und kulturelle Bilder. Sie verwenden auch die Lebensmittel nicht in ihrer unversehrten Ganzheit, sondern bearbeiten sie und verarbeiten sie für ihre Miniatureszenen.

Spricht man von der Verwendung von kulturellen Produkten, Konsumgütern und Alltagsdingen, muss auch von Pop Art gesprochen werden. Dort sind die Dinge des alltäglichen Konsums stark Thema, wenn auch so gut wie immer nachgestellt, in Malereien oder Skulpturen, und nicht tatsächlich präsent

³³ Spoerri 2006, S. 31.

³⁴ Die Abbildung zeigt Situationen einer Ausstellung Spoerris von 1963, für welche er eine Galerie in ein Restaurant umgewandelt hatte. Jeden Abend wurde ein Tisch als Fallenbild festgehalten, es hat aber auch jeder Gast die Möglichkeit „seinen“ Tisch als lizenziertes Fallenbild nach Hause nehmen zu können (vgl. Spoerri 2001, S. 132-133). Spoerri meinte selber die Beschäftigung mit Eat Art resultierte aus dem Interesse, wo die Dinge in seinen Fallenbildern eigentlich herkämen (vgl. Rädelscheidt 2006, S. 4).

(Oldenburgs Mouse Museum stellt eine Ausnahme dar). Auch sind die Gegenstände ikonisiert, sie stehen für sich und nicht, wie in der *Wurstserie*, für etwas anderes in einem narrativen Kontext. Die Pop Art us-amerikanischer Prägung steht mit ihren glänzenden Oberflächen und (pseudo-)industriellen Methoden gar in Kontrast zur bastlerischen und teilweise ekligen Ästhetik der *Wurstserie*. Näher liegt Fischli und Weiss die Pop Art deutscher Prägung, insbesondere der Künstler Sigmar Polke. Dieser hat auch Ende der 1970er- und Anfang der 1980er-Jahre immer wieder in Zürich gelebt und war den beiden daher persönlich bekannt.³⁵ Polke thematisiert ebenfalls die Welt des trivialen Konsums, aber mit weniger Glanz und Glamour wie die US-Pop Art. Walter Grasskamp spricht ihm im Gegensatz zu seinen amerikanischen Kollegen einen „linkischen Humor“ zu und betont Polkes handwerklichen Zugang, welcher in seinem „schrägen Reiz des Handgefertigten“³⁶ der „oberflächenversiegelten Eleganz“³⁷ der US-Pop Art genauso entgegensteht wie die *Wurstserie*. Eine Arbeit von Polke drängt sich als Vergleich beinahe auf: *Der Wurstesser* von 1963 (Abb. 16). Die Malerei zeigt eine lange Reihe von Würsten, welche sich über die Bildfläche schlängeln, um an einem Ende von einem angedeuteten menschlichen Kopf angebissen zu werden. Mit diesen „ordinären“³⁸ Würsten bringt Polke kein exotisches Luxusprodukt auf die Leinwand, sondern eben gerade eine banale Alltäglichkeit. Die Inspiration für den *Wurstesser* bot eine Wurstbudendekoration an der Kirmes.³⁹ Wurst ist hier im Gegensatz zur *Wurstserie* aber Thema des Bildes und nicht Material. Der Verwendung von Alltagsdingen, wie sie Fischli und Weiss tätigen, stehen Polkes Stoffbilder näher. Polke verwendet für diese industriell vordruckte Stoffe, auf welche er wie auf Leinwand malt. So wie die Dinge in der *Wurstserie* ihre Repräsentationsfunktion erfüllen und zugleich sie selbst bleiben und als solche zum Werk beitragen, spielen die vordruckten Muster mit Polkes aufgemalten Motiven zusammen. Die formalen Qualitäten und die Konnotationen des Ausgangsmaterials scheinen

³⁵ Bice Curiger erzählte im persönlichen Gespräch, Polke sei damals mit einer Freundin von ihr zusammen gewesen und hätte sich deswegen länger in Zürich aufgehalten.

³⁶ Grasskamp 2008, S. 198.

³⁷ Ebd., S. 197.

³⁸ Ebd., S. 196.

³⁹ Siehe Hentschel 1997, S. 50.

Anlass zum Motiv selber zu geben, welches wiederum nur mit seinem Untergrund zusammen funktioniert. Martin Hentschel hat dieses komplexe Zusammenspiel am Beispiel des ersten Stoffbildes von Polke, dem Palmen-Bild von 1964 (Abb. 17), sehr schön erörtert. Das „Palmen-Bild“ basiert auf einem Stoff mit vertikalen farbigen Streifen, welche eine mit Pinsel gemalte Qualität haben. Den unteren rechten Teil des Bildes hat Polke mit weißlich-bräunlicher Farbe übermalt und darauf zwei einfach gezeichnete grüne Palmen gesetzt. Hentschel schreibt: „Die ‚schönen Linien‘ der Palmenstämme spielen ins Ornamentale und in dieser Weise mit der Farbigkeit des Stoffes zusammen. Somit wird der Bildgrund zur Bildfigur aufgewertet: er lässt in dieser Form die Vorstellung von ‚Dschungel‘ assoziieren. Umgekehrt fügt sich die Malerei bruchlos in die virulent bildhafte Ornamentik ein. Mehr noch: sie deckt den versteckten Exotismus auf, dessen sich das Stoffmuster bedient.“⁴⁰ Polkes Verwebung industrieller Produkte und gemalter Motive stellt indirekt auch die Bedeutung der Konsumkultur und der industriellen Dinge für die moderne Gesellschaft aus. Bice Curiger schreibt über ihn: „Polke evoziert das Potential der ‚modernen Lebenswelt‘, das machtvoll in das Mikrosystem des Emotionshaushaltes der Menschen gedrungen ist.“⁴¹ Es ist ebenfalls diese Mikroebene, wo eine konsum- oder gesellschaftskritische Lesart für die *Wurstserie* funktioniert.

Die vorliegende Arbeit ist bisher der Versuchung erlegen, sich zunächst den auf den Bildern der *Wurstserie* sichtbaren Basteleien zu widmen und dabei zu übersehen oder zu ignorieren, dass es sich hier um eine Serie von Fotografien handelt und nicht um ausgestellte Objekte. Die Fotografie erscheint auf den ersten Blick als reine Dokumentation von spontan entstandenen und vergänglichen Skulpturen, welche lediglich in diesem abbildenden Medium überleben können. Auf den zweiten Blick zeigt sich allerdings, dass dieser Eindruck mehr als trügt. Die Fotografie ist für die *Wurstserie* weit mehr als nur transparentes Medium, sie ist konstitutiv für die *Wurstserie*. Der mittlere Fokus,

⁴⁰ Hentschel 1997, S. 46.

⁴¹ Curiger 1999, S. 31.

welcher weder sehr nahe an die Objekte herangeht noch sie in einem breiten Kontext zeigt, trägt stark dazu bei diese Bilder als medial schon bekannte Bilder wahrzunehmen, ihnen den Anschein des Schulbuchhaften oder auch, als Halbtotale wahrgenommen, des Filmischen zu verleihen. Vor allem aber sind die gewählten Ausschnitte, die Rahmen der Bilder verantwortlich dafür, dass manche Arbeiten der *Wurstserie* überhaupt funktionieren. Das beste Beispiel aus der Serie bietet die Fotografie *Am Nordpol* (Abb. 5). Die Tiefenschärfe der Fotografie ist derart gering, dass praktisch nur der Vordergrund klar erkennbar ist, die Seitenwände und die Rückseite des fotografierten Raumes verlieren sich blass in Unschärfe. Der Ausschnitt ist so gewählt, dass unter diesem Raum ein weiterer erkennbar wird, der weitaus größer und in warmes Licht getaucht ist. Wäre der Titel nicht gegeben, so bräuchte man als Betrachter wohl seine Zeit, um erstens diese Szenerie als eine Polare auszumachen und zweitens das Setting als Gefrierfach zu erkennen. Mit der Information des Titels eine Szene „am Nordpol“ vor sich zu haben, werden in der Wahrnehmung des Betrachters die rundlichen Eisgebilde zu Iglus und die Reiskörner zu Menschen transformiert. Doch so zentral wie der Titel hier ist, so wenig wäre diese Illusionsleistung, die hier stattfindet, ohne die Fotografie möglich. Nur die starke Nahaufnahme, welche den Kontext des Kühlschranks so gut wie vollständig auszublenden vermag, kann den Eindruck eines polaren Gebiets überhaupt suggerieren. Tatsächlich ist der Eingriff von Fischli und Weiss in die vorgefundene Realität in diesem Fall minimal – die Eiskwürfel mögen sogar schon dort gewesen sein, die Reiskörner sind lediglich dezent hineingestreut, manche vielleicht aufgestellt. Der Eingriff besteht in erster Linie in der Rahmung, in dem Ausschnitt der Fotografie. Dem geht, als künstlerischer Akt für sich, die Entdeckung des Gefrierfachs als Ort mit bestimmten ästhetischen Implikationen voraus. Das Gefrierfach ist ein *objet trouvé*, gefunden von einem aufmerksamen *flaneur*. Die Verfremdung liegt im Blick – im Blick des Künstlers, der im Gefrierfach eine polare Szene sieht, und im Blick der Kamera, welche durch ihren nahen Fokus die Verfremdung für den Betrachter vollzieht. Zwischengeschaltet ist der Titel.

Trotz der wichtigen Rolle der Fotografie ist natürlich die *Wurstserie* auch für einen Skulpturdiskurs interessant. Allerdings müsste korrekterweise von Plastik,

Assemblage oder Objektkunst die Rede sein, benennt doch der Skulpturbegriff im Deutschen ein subtraktives Verfahren im Gegensatz zur additiven Plastik. Mit der Auflösung der klassischen Genres und Begrifflichkeiten in der Moderne wurde der Objektbegriff herangezogen um dieser Fragestellung zu entgehen, zugleich ist der Skulpturbegriff aber auch in Anlehnung an den englischen Sprachgebrauch, wo dieser mangels eines Begriffs für Plastik für beide Verfahren steht, offener verwendet. Es soll hier von Skulptur in diesem Sinne die Rede sein. Die *Wurstserie* markiert in vielerlei Hinsicht einen erweiterten Skulpturbegriff: Es werden lange Zeit als kunstunwürdig betrachtete Materialien verwendet, sie ist stark horizontal ausgerichtet, und es gibt kein einzelnes Werk sondern eine Assemblage von unterschiedlichen Objekten. So kann man sich fragen, wo denn das Kunstobjekt anfängt oder aufhört? Gehört die Flasche Putzmittel unter dem Catwalkregal der *Modeschau* noch dazu? Wie begrenzt man die Autobahnszenerie *Pavesi*, deren durchfahrene Landschaft der Fußboden ist? Die Bedeutungstransformation, der die Gegenstände unterzogen werden, macht auch vor der Umgebung nicht Halt. Ihre Grenze liegt nur im fotografischen Ausschnitt.

Fischli und Weiss können 1979 von etlichen Entwicklungen profitieren, die das skulpturale wie das fotografische Feld weit aufgemacht haben.⁴² Pop Art, Fluxus, Arte Povera und Minimal Art haben jedes Material skulpturwürdig gemacht, von der Höhe in die Breite gebaut, von der Erhabenheit in die Niederungen der Trivialkultur. Die *Wurstserie* bewegt sich auch im Feld eines sich in Auflösung befindlichen Skulpturbegriffs, innerhalb dessen der Fotografie eine konstitutive Rolle zukommt. Ausschlaggebend für diese Entwicklungen waren die ephemeren Genres wie die Prozesskunst, Performance und Happening sowie Positionen wie die Land Art, welche einer Dokumentation bedurften, um von mehr als einer Handvoll Menschen gesehen zu werden. Umgekehrt hat auch die Fotografie Bedeutung für den Skulpturdiskurs erhalten, wie etwa die Arbeit des Ehepaars Becher, welches seine typologischen Fotoarchive bestimmter

⁴² Rosalind Krauss hat sich mit den Entwicklungen in der Skulptur in ein paar Texten intensiv auseinandergesetzt, z.B. in „Passages in Modern Sculpture“ von 1977 (Krauss 1977), in „Sculpture in the Expanded Field“ in ihrem Buch „The Originality of the Avant-Garde and Other modernist Myths“ von 1986 (Krauss 1985).

Bautypen „anonyme Skulpturen“ genannt hat (Abb. 18)⁴³. Die Doppelfunktion von Fotografie zu dokumentieren und selbst konstitutiver Teil der Arbeit zu sein, also ein doppelter Status als Fotografie als auch als Skulptur, ist für die 1960er und 70er Jahre typisch.⁴⁴ Ende der 1970er-Jahre sind diese künstlerischen Neuerungen so weit etabliert, dass Fischli und Weiss auf sie als zur Verfügung stehende künstlerische Tools zurückgreifen können, ohne dies spezifisch markieren zu müssen. Sie können diese Entwicklungen sogar trivialisieren und sie ironisch kommentieren. Ein Bild aus der *Wurstserie* legt dies besonders nahe. *Im Teppichladen* (Abb. 10) funktioniert perfekt als Satire auf Carl Andre. Andres Arbeiten, in denen er flache Metallplatten am Boden anordnet, sind zu seinen *signature*-Arbeiten geworden und als solche ein dankbares Zitat (Abb. 19). Bei Carl Andre geht es um die Aufwertung der Horizontalität für die Skulptur, um die Einbeziehung des Raumes und des Betrachters, um die Oberflächennuancen verschiedener Metalle, ja das unterschiedliche Gefühl auf ihnen zu gehen. Schaut man sich nach dieser Aufzählung *Im Teppichladen* noch mal an, so wird augenfällig, dass jeder dieser Aspekte in der gebastelten Szene seine Analogie findet. Die Horizontalität findet sich in der Scheibe Wurst, die Einbeziehung des Raumes in der narrativen Andeutung des Teppichladens, wie auch in der räumlichen Ausbreitung der fotografierten Gegenstände. Die Einbeziehung des Betrachters ist gleichsam vorgeführt in den Gurkenmännchen im Bild, welche auf ihren Wurstteppichen genauso gehen werden wie Museumsbesucher auf einem Carl Andre – und seine Konzentration auf die visuellen und taktilen Qualitäten des Materials findet sich in den ebendiesen Qualitäten der verschiedenen Wurstwaren wieder. Ja, hat man ganz die Brille der Satire auf, so scheint die konzentrierte Haltung des einen, nach vorne gebeugten Gurkenmännchens den andächtigen Blick eines Museumsbesucher zu enthalten.

⁴³ Siehe gleichnamige Publikation: Becher 1970. Eine wichtige Figur für Bechers Unternehmung war übrigens der Schweizer Jean Tinguely, welcher mit Skulpturen aus industriellen Materialien bekannt geworden ist (vgl. Foster 2007, S. 522). Tinguely arbeitete dabei durchaus auch mit alltäglichen Dingen und ist somit für Fischli und Weiss ebenfalls eine wichtige Referenz. Gerade ihr Film *Der Lauf der Dinge* (Fischli/Weiss 1987) kann in Bezug zu Tinguely gesetzt werden, der auch kinetische Maschinenskulpturen gebaut hat.

⁴⁴ Das Verhältnis von Skulptur und Fotografie ist auch vorher nicht ein rein Dokumentarisches. Einen schönen Überblick über die Wechselspiele dieser beiden Medien bietet der Katalog zur Ausstellung „Skulptur im Licht der Fotografie“ (Kat. Ausst. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg 1997) und die Aufsatz-Sammlung „Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension“ (Johnson 1998). Speziell zur Rolle der Fotografie im erweiterten Skulpturfeld bietet etwa das von James Elkins herausgebrachte Buch „Photography Theory“ grundsätzliche Überlegungen (Elkins 2007).

Eine der wichtigsten Positionen in der Entwicklung der Skulptur nach 1945 wird hier ins Triviale und Ironische gezogen.

Fotografie und Skulptur stellen aber nicht die einzigen zur Verfügung stehenden Kategorisierungen für die *Wurstserie*. Robert Fleck weist in seinem Überblickstext für die Phaidon Monographie über Fischli und Weiss darauf hin, dass ein weiterer wichtiger Kontext das verstärkte Aufkommen von narrativen Positionen um 1980 sei.⁴⁵ Narration und Figuration sind 1980 wichtige Themen, welche unter anderem im Umkreis der italienischen Transavanguardia, welche Fleck erwähnt, und um die so genannten Neuen Wilden im deutschsprachigen Raum diskutiert werden. Die *Wurstserie* hat auch an dieser Entwicklung Teil, werden hier doch – wenn auch mit ungewöhnlichen Mitteln – Geschichten erzählt oder zumindest angedeutet. Jedes Bild der *Wurstserie* ist eine Art eingefrorene Handlung, deren Vorher und Nachher vom Betrachter ergänzt wird. Ein Bild wie *Ein Unfall* suggeriert eine zeitliche Entwicklung – als Betrachter denkt man sich den Crash der beiden Wurstkarottenautos und sinniert über das Wohl der Soße blutend am Boden liegenden Zigarettenmännchen. Arbeiten wie *Der Brand von Uster* oder *Titanic* können auch als ironische Bezugnahmen auf das Genre der Historien gesehen werden. Die Referenz ist aber möglicherweise weniger die Historienmalerei denn der Film. *Moonraker* legt diesen Bezug nahe, er würde auch besser in die populär- und alltagskulturelle Themenwelt der *Wurstserie* passen. Tatsächlich haben Fischli und Weiss für die Eingangssequenz ihres ersten Films *Der geringste Widerstand* von 1980/81 ein Großstadtset aus Karton gebaut, ähnlich dem Setting des *Unfalls* und des *Brandes von Uster* (Abb. 20).

⁴⁵ „In these ‘amateur’ photographs, sausage elements can be seen either as sculpture or slapstick scenes. Slices of sausage represent a carpet, for example, but remain slices of sausage. Vestigial narrative links begin to emerge between various elements of these sculptures. To an extent, this approach is associated with the reintroduction of narrative and figurative processes that were being explored at the time in painting by the Italian Transavantgarde.“, Fleck 2005, S. 46-48.

2.1 Bricolage und Dilettantismus

In dem Interview mit der Universität Zürich von 2008 äußert sich David Weiss zur Entstehung der *Wurstserie*:

„Man trifft sich im Kontiki [Bar in Zürich], man denkt, man könnte was machen, man müsste. Dieses Gespräch, das auch heute noch bei den meisten Projekten [am Anfang steht]. Wir hatten also nicht das Gefühl, wir müssten jetzt zusammenarbeiten für alle Ewigkeit, sondern wir dachten, wir müssen solche Fotos machen und zwar in meiner damaligen Wohnung und möglichst nicht rausgehen, sondern mit dem, was da ist.

Das war eigentlich so eine Bequemlichkeit und eine Einschränkung.“⁴⁶

Zwei Aspekte in den Aussagen von David Weiss sind besonders interessant. Zum einen, dass das Interesse am Material scheinbar jeglicher Überlegung, was man mit ihm anstellen könnte, vorangegangen ist. Zum anderen die Entscheidung, der entstehenden Arbeit bestimmte Rahmenbedingungen – örtlich, zeitlich und materialtechnisch – aufzuerlegen. Was nach Weiss „Bequemlichkeit und Einschränkung“ war kommt einem konzeptuellen Setting gleich, könnte ein als Text formulierte Konzeptarbeit sein, deren Ausführung die *Wurstserie* darstellt. Dieses Konzept oder Script gibt vor, in einem bestimmten örtlichen Rahmen – Weiss' Wohnung - mit den dort vorhandenen Materialien und Gegenständen fotografische Bilder zu erstellen. Es steuert auch die Auswahl dieser Materialien in die Richtung von „Abfall und Zeugs“. Dieser konzeptuelle Zug hinter der *Wurstserie* markiert sehr schön ihre Verortung in den Spät-70er und 80er-Jahren. Fischli und Weiss können auf das Konzept als künstlerische Errungenschaft zurückgreifen ohne es dezidiert zu markieren oder markieren zu müssen. Sich Einschränkungen aufzuerlegen und einem Script zu folgen, ist ein Werkzeug geworden, mit dem man arbeiten kann ohne dass das Ergebnis eine Konzeptkunstarbeit im engeren Sinn sein müsste. Die Aufwertung der Idee gegenüber der Ausführung, welche in den 60er und 70er Jahren stattgefunden hat, führt auch dazu, dass man der Ausführung die Idee ansieht und dass die Herangehensweise an ein Werk aussagekräftiger ist als etwa das Genre oder das

⁴⁶ Weiss 2008, S. 7.

Medium, falls sich diese überhaupt zuordnen lassen. Jüngere Genrebezeichnungen wie „Appropriation Art“ oder „Spurensicherung“ benennen schon gar nicht mehr Medien oder Stile, sondern Strategien. Hier wurde ein Paradigmenwechsel vollzogen, der einen Aspekt des Phänomens oder Diskurses „Postmoderne“ ausmacht. Ein Effekt dieses Paradigmen-Wechsels oder, anders formuliert, dieser veränderten Sicht auf Kunstwerke, ist, dass sie diese breiter übersetzbar und vergleichbar macht. Auf der Ebene von Strategien lassen sich Vergleiche zu anderen Phänomenen auch aus dem Nicht-Kunstbereich ziehen – allen voran zu Punk, welchem das nächste große Kapitel gewidmet ist –, ohne auf der Ebene visueller Ähnlichkeit verharren zu müssen. Es ist diese Ebene, auf der solche Vergleiche überhaupt interessant werden.

Nahe liegend ist es, die *Wurstserie* mit der Strategie und dem theoretischen Konzept der Bricolage in Verbindung zu bringen. Dass die Arbeit im umgangssprachlichen Sinn gebastelt ist, ist offenkundig, aber auch das Bricolage-Konzept von Claude Lévi-Strauss lässt sich fruchtbar auf die Arbeit anwenden. Gerade die Doppelung einer privaten, spielerischen Tätigkeit in der Umgangssprache und einem theoretisch-philosophischen Konzept in der Wissenschaft machen den Bricolagebegriff für Fischli und Weiss sehr dankbar. Er vermag in beide Richtungen Anschluss zu bieten, vermag die spielerische, dilettantistische Seite der Arbeit und zugleich ihre Strategien und ihr Reflexionspotential zu fassen. Im Folgenden werde ich den französischen Begriff „Bricolage“ verwenden, wenn auf das theoretische Konzept verwiesen wird, und den deutschen Begriff der „Bastelei“, mit dem das umgangssprachliche Verfahren gemeint ist. Der Ethnologe Claude Lévi-Strauss hat sein Konzept der Bricolage in seinem Buch von 1962 „La Pensée Sauvage“ entwickelt, dessen grundsätzliches Thema die Analyse vom magischen und mythologischen Denken im Gegensatz zum vermeintlich aufgeklärten, rationalen Denken ist. Er argumentiert dabei auch dieses Denken als eine Form von Wissenschaft und Erkenntnismodalität. Sein Begriff dafür ist die Bricolage. Lévi-Strauss geht von der umgangssprachlichen Auffassung von Bastelei aus und hebt sie auf eine theoretische Ebene, wo sie als „intellektuelle Bastelei“⁴⁷

⁴⁷ Lévi-Strauss 2001, S. 29.

eine kulturelle Strategie wird, eine Art, mit Welt umzugehen. An der Stelle greift später Jacques Derrida den Text in „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel“ auf und hebt Lévi-Strauss' Bricolagekonzept auf eine philosophische Ebene des Umgangs mit Geschichte und Wissenschaft.⁴⁸ Von dort aus hat der Bricolagebegriff endgültig in den Geisteswissenschaften Fuß gefasst. Doch zurück zu Lévi-Strauss und seiner Auffassung der Bricolage. Er schreibt über die Arbeitsweise des Bastlers:

„[Die] Welt seiner Mittel ist begrenzt, und die Regeln seines Spiels besteht immer darin, jederzeit, was ihm zur Hand ist, auszukommen, d.h. mit einer stets begrenzten Auswahl an Werkzeugen und Materialien, 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 bietenden Gelegenheiten ist [...].“⁴⁹

In dieser sehr dichten Beschreibung sind einige definatorische Punkte der Bricolage angesprochen. Konstitutiv für die Bricolage ist eine Begrenzung oder eine Einschränkung. Der Bastler hat nur eine beschränkte Menge an Werkzeugen und Materialien zur Verfügung, nämlich diejenigen die ihm, mit Heidegger gesprochen, „zuhanden“ sind. Diese Einschränkung führt dazu, dass diese Werkzeuge und Materialien einer Zweckentfremdung unterzogen werden. Sie sind nicht auf das aktuelle Projekt des Bricoleurs zugeschnitten, dienen möglicherweise etwas ganz anderem und sind daher „abwegig“⁵⁰. Die Bricolage ist dadurch heterogen. Die Materialien und Werkzeuge stehen in keinem Zusammenhang untereinander und sie gehen im Projekt nicht auf. Weiters ist die Bricolage kontingent. Welche Materialien zuhanden sind, unterliegt dem Zufall, somit ist der Prozess ein offener. Die Gegenfigur zum Bricoleur, der Ingenieur, ist dagegen ein Profi, welcher für sein aktuelles Projekt ausgebildet ist, nach Plan und mit dafür zugeschnittenem Werkzeug arbeitet. Vergleicht man diese erste Veranlagung des Bricolagekonzeptes mit Fischli/Weiss' *Wurstserie*, so nimmt sich die Arbeit wie ein schulbuchmäßiges Beispiel von Bricolage aus. Sie haben

⁴⁸ Derrida 1976.

⁴⁹ Lévi-Strauss 2001, S. 30.

⁵⁰ Ebd., S. 29.

sich eine Beschränkung auferlegt, arbeiten mit den zuhandenen Dingen, welche in keinem Bezug untereinander oder mit dem Plan, ein fotografisches Bild zu erstellen, stehen. Der Entstehungsprozess ist dabei kontingent, weil er von dem zufälligen Zusammenspiel unterschiedlicher Dinge abhängt, und dieser Umstand dazu führt, dass der Prozess ein offener sein muss.

Diesen offenen Prozess kann man mit dem Kontingenzbegriff gut fassen, er entspricht aber auch der theoretischen Form des Spiels. In einem der grundlegenden Texte zur Spieltheorie definiert Gregory Bateson das Spiel als paradoxe Rahmung, welche gerade durch ihre Begrenzung einen unendlichen Möglichkeitsraum öffnet.⁵¹ Das Konzept der *Wurstserie* gleicht also auch den Regeln eines Spieles: „gespielt“ wird mit dem, was in einer privaten Wohnung vorhanden ist. Was für Züge dabei getan werden, was sich daraus ergibt, kann zu Beginn weder festgelegt noch vorhergesagt werden. Eine andere Wohnung etwa oder ein anderer Zeitpunkt hätte, bei den gleichen Spielregeln, zu einer anderen Konstellation des vorhandenen Materials geführt. Auch hier kongruiert das Verfahren der *Wurstserie* mit der Bricolage, denn Lévi-Strauss beschreibt die Bricolage als „nicht vorgezeichnete Bewegung“⁵², als einen Prozess mit offenem Ausgang, welcher im Dialog mit dem Material, das nach seiner Bedeutung befragt wird, stattfindet.⁵³ Der Bastler, genauso wie der Spielende, gibt also ein Teil seiner Kontrolle ab, und die Materialien, die Dinge selbst steuern den Prozess. Dies im Gegensatz zum Ingenieur, der (zumindest vermeintlich) über seinem Material steht. Man kann sich dies bei der *Wurstserie* gut vorstellen. Es ist zwar nicht bekannt, inwieweit eine Vorstellung der geplanten Motive vor Ausführung vorhanden war, aber die *Wurstserie* vermittelt den Eindruck, dass ein Teil der Bildschöpfungen vom Material ausgegangen ist. So mag die aufgeschnittene Wurst aus *Im Teppichladen* und *Modeschau* als *objet trouvé* als horizontales Objekt mit ornamentalen Qualitäten entdeckt worden sein und im Anschluss zum textilen Teppich und Kleidungsstück umgedeutet worden sein. Und dieser auf ein Neues, anderes Sehen eingestellte Blick vermag in einem

⁵¹ Bateson 1985, S. 249 et passim.

⁵² Lévi-Strauss 2001, S. 29.

⁵³ Ebd., S. 31: „[...]vor allem muss er mit dieser Gesamtheit in eine Art Dialog treten, um die möglichen Antworten zu ermitteln, die sie auf das gestellte Problem zu geben vermag.“ Und weiter: „Alle diese heterogenen Gegenstände [...] befragt er, um herauszubekommen, was jeder von ihnen ‚bedeuten‘ könnte.“

Gefrierfach den Nordpol zu sehen, die futuristische Anlage des Kühlschranks zu entdecken und sie in einen Spaceshuttlehangar umzudeuten. Das Spaceshuttle fliegt allerdings nicht ins All, sondern versinkt als Hochseeschiff in der Badewanne. Die serielle Anlage der *Wurstserie* bietet sich, an ein assoziatives Spiel nachzuvollziehen, welches seine Umwelt ständigen Bedeutungstransformationen unterzieht. Nachdem das Gefrierfach und der Kühlschrank ferne Welten eröffneten, bietet sich ein Blick in den Backofen an, dessen dunkler Raum nun wie eine Höhle anmutet. Die Szene, welche als Setting des Unfalls diente kann auch einer anderen Geschichte dienen. Die vorgefundenen Dinge sind nicht passives Material in den Händen aktiver Schöpfer-Künstler, sondern sind selber Agenten in einem offenen Prozess. An der Stelle kann ein weiteres Mal an Hartmut Böhmes Ausführungen zur Rückkehr der Dinge gedacht werden. Böhme argumentiert eine Wirkmächtigkeit der Dinge selbst, spricht dem Menschen seinen alleinigen Handlungsanspruch ab. Fischli und Weiss haben ihren Handlungshorizont zugunsten des Materials verkleinert. Sie selber sind als Autoren lediglich indexikalisch präsent, als diejenigen, welche die Dingassemblagen zusammengestellt haben und als diejenigen, welche den Auslöser des Fotoapparates gedrückt haben.

Die künstlerische Strategie einen Teil der Kontrolle und seiner eigenen Agentur abzugeben, ist vor allem ein modernes Phänomen. Das Erkennen von bildhaften Qualitäten durch Zufall oder ohne menschliches Zutun entstandener Konstellationen allerdings, ist womöglich so alt wie das Konzept von Bildhaftigkeit selbst.⁵⁴ Dies auch für künstlerische Werke produktiv zu nutzen ist der darauf folgende Schritt, welcher spätestens in der Renaissance – wenn auch schon vorher bekannt – durch Alberti auch Methode wurde.⁵⁵ Das erste Einsetzen von Zufälligkeit als Strategie, über eine bloße Entdeckung von Vorhandenem hinaus, wird beim englischen Landschaftsmaler Alexander Cozens gesehen, welcher aus absichtlich mit Tintenflecken bespritztem und zerknülltem Papier Inspiration für seine Bilder bezog.⁵⁶ Als künstlerische Strategie, welche auch im Werk sichtbar wird und nicht lediglich der Inspiration

⁵⁴ Im Folgenden nach Janson 1973.

⁵⁵ Ebd., S. 345.

⁵⁶ Ebd., S. 349.

dient, ist Zufälligkeit und Kontingenz aber eine modernistische Errungenschaft. Einige Namen sind besonders prominent mit der konzeptuellen Arbeit mit Zufall und Kontingenz verbunden: Marcel Duchamp und Hans Arp, später John Cage (sowie das ganze Fluxus-Umfeld), Yves Klein und natürlich der schon erwähnte Daniel Spoerri (und die Nouveaux Réalistes). Zu nennen ist auch der Surrealismus, der etwa über Automatismen die zumindest bewusste Kontrolle des Autors zu untergraben versuchte. Gerade auch durch deren Arbeiten sind diese Strategien zu einem grundlegenden Werkzeug für Künstler geworden, was eine umfassende Behandlung an dieser Stelle unmöglich macht. Verwiesen sei jedoch noch auf die jüngeren Ansätze der Spurensicherung⁵⁷, welche dabei an Diskurse wie der Archäologie als Methode, des Archivs und der *material culture* anschließen.⁵⁸ Hier ist wiederum ein wichtiger Berührungspunkt zum Werk von Fischli und Weiss gegeben, welche viel mit pseudoenzyklopädischen Mitteln und, wie schon in der *Wurstserie* prominent, mit den Dingen unserer *material culture* arbeiten. Als Beispiel für eine „spurensichernde“ Arbeit möchte ich hier Mark Dions *Tate Thames Dig* von 1999 erwähnen, für welche der Künstler über einen bestimmten Zeitraum einen sich vor der Tate Modern in London befindlichen Abschnitt der Themse nach Treibgut absuchte. Die gefundenen Dinge wurden kategorisiert und ausgestellt. Dions Arbeit besteht zunächst nur im Abstecken eines Feldes - im wörtlichen Sinn als Streckenabschnitt der Themse und im übertragenen Sinn als konzeptueller Rahmen, einem Spielfeld. Das Ergebnis ist kontingent. Dasselbe tun Fischli und Weiss, wenn sie Weiss' Wohnung als Spielfeld und Rahmen ihres Unterfangens definieren. Dion wie Fischli und Weiss sind dabei an den Dingen interessiert, welche sich in diesem ausgeworfenen Netz verfangen. Dion befragt diese Dinge nach ihrer Aussage über die Gesellschaft, welche sie weggeworfen hat, und Fischli/Weiss reaktivieren diese stummen Dinge und lassen sie Bilder dieser Gesellschaft darstellen. Die *Wurstserie* kommentiert spielerisch und ironisch die industrialisierte Konsumgesellschaft. Dions Arbeit, zwanzig Jahre später,

⁵⁷ Der Begriff stammt von einer von Günter Metken kuratierten Ausstellung mit demselben Titel in Hamburg 1974. Dort wurden unter anderem Arbeiten von Christian Boltanski und Anne und Patrick Poirier präsentiert. 1977 hat Metken sein Konzept der Spurensicherung schriftlich vertieft (Metken 1977). Zu Spurensicherung siehe auch Ginzburg 1995.

⁵⁸ Siehe Fußnote 27.

erscheint dagegen sentimental, er hebt die weggeworfenen Dinge in einer pseudoarchäologischen Geste aus, als wären sie Zeugen einer vergangenen Kultur – was sie in Anbetracht der fortschreitenden Digitalisierung womöglich auch sind.

Die *Wurstserie* ist nun nicht nur im theoretischen Verständnis, sondern auch im ganz umgangssprachlichen Sinn gebastelt und stellt das auch aus. Basteln bezeichnet eine handwerkliche Tätigkeit von Laien oder Kindern, ist stark assoziiert mit dem Topos „etwas selber zu machen“, was man vielleicht auch kaufen könnte, oder etwas in klein und modellhaft nachzustellen. Etymologisch stammt das Verb „basteln“ von „pästlen“ ab, das im 15. Jahrhundert das außerzünftige Handwerk bezeichnet hat.⁵⁹ Das Nichtprofessionelle ist demnach eine der Grunddefinitionen der Bastelei. Nichtprofessionell arbeiten etwa Laien oder Kinder. Kinder, so das umgangssprachliche Verständnis, basteln gern und grundsätzlich: sie stellen Dinge her oder nach, meist aus einfachen Materialien und oft auch solchen, die sie vielleicht nicht hätten verwenden sollen. Das kindliche Basteln ist oft gar nicht zielgerichtet. „Basteln“, zwar ein transitives Verb, wird zum Selbstzweck, was gebastelt wird, ist gar nicht so wichtig. Das Basteln genügt sich selbst. Wenn Erwachsene basteln, ist dies entweder eine leicht regressive, definitiv lustbetonte Freizeitbeschäftigung, ein Hobby, oder eine Notlösung, die aus einem Mangel an Ressourcen entsteht. Die Hobbybastler pflegen eine Leidenschaft – beispielsweise den Modellbau oder die Herstellung von Puppen – oft mit einem Perfektionismus, der mit der angehafteten Unzulänglichkeit der Bastlerei nichts mehr zu tun hat, und wo auch der Begriff des Bastelns als Selbstzuschreibung nicht mehr immer akzeptiert wird. Wer allerdings von sich selbst sagt er habe etwas „zusammengebastelt“ will darauf hinweisen, dass das Produkt möglicherweise seinen oder anderen Ansprüchen nicht genügt, dass er lediglich ein Laie auf diesem Gebiet ist. Hier ergibt sich ein weiteres Mal eine Kongruenz mit den wortspielerischen Assoziationen der titelgebenden Wurst, nämlich im Begriff des „Wurstelns“. Das Etymologische Wörterbuch des Deutschen erläutert das Verb „wursteln“ folgendermaßen:

⁵⁹ Pfeifer 2005, S. 104.

„langsam, im alten Trott leben, arbeiten, wirtschaften“ und „unordentlich, ungeschickt drehen, durcheinanderbringen, verwirren“.⁶⁰ In der Erhebung der Wurst in den Titel der Serie haben Fischli und Weiss das Verfahren und die Konnotationen der Bastelei assoziativ angelegt. Die Konnotation des Mangels, welche der „zusammengewurschtelten Bastelei“ anhaftet, bedeutet auch, dass man der Bastelei ihr „Selbstgemachtsein“ ansieht und die Bastelei stets einzigartig ist. Das hat die Bastelei ihrer Gegenfigur, dem industriell und massenhaft oder professionell produzierten Produkt, voraus. Auch die *Wurstserie* präsentiert ihre Gebasteltheit augenfällig. Szenen wie „In den Bergen“ erinnern an Miniaturlandschaften für Spielzeugeisenbahnen, und überhaupt haben die Dingszenen der *Wurstserie* Modellcharakter. Im Gegensatz zu Hobbymodellbauern ist die Umsetzung allerdings offensichtlich provisorisch, spontan mit den gerade zur Verfügung stehenden Dingen durchgeführt. Darin ist die *Wurstserie* dem kindlichen Basteln nahe, dem Zweckentfremden von Dingen, dem Nachstellen von Dingen und natürlich dem verbotenen Spielen mit dem Essen. Bastelei ist hier nicht nur ein Verfahren, es ist auch ein Motiv. Fischli und Weiss arbeiten nicht nur bastlerisch, sie präsentieren es uns.

Bastelei als Thema einer Arbeit bringt gewisse Konnotationen ins Spiel. Gerade das Spielen von Kindern, an das die *Wurstserie* unter anderem erinnert, ist höchst aufgeladen. Der Surrealismus etwa interessierte sich für das Kinderspiel als eine Form natürlicher Kreativität, das noch von keinem Über-Ich gesteuert wird, oder Jean Dubuffet als Form nicht selbstreflexiver Kunst. Paul Klee integrierte seine eigenen Kinderzeichnungen in sein Werk. Das Tun von Kindern unterliegt primitivistischen Vorstellungen von in sich ruhender und aus sich schöpfender Authentizität – auch wenn dies so nicht stimmt, ist doch gerade das Nachspielen der Welt der Erwachsenen ein zentraler Bestandteil des Kinderspiels. Fischli/Weiss’ *Wurstserie* haftet allerdings wenig von diesem Kreativitäts- und Ursprünglichkeitspathos an. Sie benutzen das Motiv des Kinderspiels auf eine humoristische Art und Weise, indem sie es gegen gängige Vorstellungen der Erhabenheit von Kunst und Kunstproduktion setzen. Kunst ist auch 1979 etwas, dass von Vorstellungen von Tiefgründigkeit, Ernsthaftigkeit

⁶⁰ Ebd., S. 1585.

und vielleicht sogar Genialität getragen wird. Kunst mit dem relativ ziellosen Spielen von Kindern mit Esswaren gleichzusetzen ist für solche Vorstellungen eine Provokation. Arthur C. Danto sieht darin nicht nur eine Irritation der gängigen Kunst- und Kinstlerauffassung, sondern auch eine gesellschaftliche. In seinem Aufsatz „Play/Things“ analysiert er Arbeiten von Fischli und Weiss, insbesondere die *Wurstserie*, in ihrem Verhältnis zum Spielen von Kindern und sieht die Gemeinsamkeit in dem, was er „politics of insubordination“ nennt.⁶¹ Dantos Hauptanknüpfungspunkt ist dabei die Zweckentfremdung und Umdeutung von Alltagsgegenständen, besonders von Esswaren, welche Arbeiten wie die *Wurstserie* und das Spielen von Kindern gemein haben. Laut Danto ist es die Dimension des Missbrauchs und damit die Provokation der Ordnung und der Werte der Eltern, aus welcher Kinder dezidiert ihre Freude an diesem Spiel ziehen. Das So-tun-als-ob eine Wurst ein Auto wäre ist – ob dies nun ein Kind tut oder Fischli und Weiss – ein Bruch mit dem Tabu „mit dem Essen spielt man nicht“. Für Danto pflegen Fischli und Weiss bei Arbeiten wie der *Wurstserie* eine kindliche Art der Provokation: „They subvert meanings and violate taboos – but it is still only play, as the comedy of the wurst guarantees.“⁶² Danto zählt auch das Nachstellen alltäglicher und banaler Situationen zu dieser Provokationspolitik und sieht auch dies bei Fischli und Weiss gegeben. Er parallelisiert das kindliche Nachäffen von Erwachsenen und die scheinbar unveränderten, banalen Realitäten, welche Fischli und Weiss in späteren Arbeiten wie etwa den *Polyurethan-Objekten* (Abb. 21) oder *Siedlungen. Agglomeration* (Abb. 22) pflegen. Der Gedanke greift auch bei der *Wurstserie* – ich denke etwa an die Autobahnlandschaft von *Pavesi*, welche eine gute Karikatur kleinbürgerlicher Urlaubswonnen abgibt. Ein anderes gesellschaftliches Tabu, gegen welches Fischli und Weiss mit ihren Basteleien verstoßen, ist das des Müßiggangs. Die beiden Künstler sprechen in Interviews immer wieder von ihrem Interesse an Zeitverschwendung, was gerade in Zürich als Reformstadt Zwinglis ein Verstoß gegen den gesellschaftlichen Wertekanon darstellt.⁶³ Den Ausführungen Dantos wäre noch hinzuzufügen, dass auch der

⁶¹ Danto 1996, S. 97.

⁶² Ebd., S. 100.

⁶³ Vgl. Interview mit Fischli und Weiss in: Söntgen 2005, S. 19.

Aspekt des Ekligen in der *Wurstserie* mit einem kindlichen Tabubruch assoziiert werden kann. Kinder spielen mit ekligen Dingen, gerade weil es die Erwachsenen nicht gerne sehen. Der Tabubruch geht, folgt man einer psychoanalytischen Sichtweise, noch tiefer. Sigmund Freuds Theorien in „Das Unbehagen in der Kultur“ folgend könnte man von einem regressiven und daher lustvollen Spiel mit unterdrückten und in Kultur sublimierten Trieben sprechen.⁶⁴ Auch liegt Julia Kristevas Konzept der Abjektion nahe, welches die beinahe gewaltsame Ablehnung des Anderen im Prozess der Subjektwerdung benennt.⁶⁵ Dieses Andere kann etwas sein, das zwischen Subjekt und Objekt verharret und damit die Grenzen dieses Subjektes irritiert. Abjektion, etwa in einem Ekelgefühl, ist die Reaktion darauf, die Markierung und das Aufrechterhalten der Subjektgrenze. Das Spiel mit dem Abjekten wäre auch für Kristeva ein Spiel mit einem Zustand vor der Kultur, vor der symbolischen Ordnung.

Die Assoziation von Kunstproduktion mit dem spielerischen Basteln von Kindern kommt einer Trivialisierung gleich, und dasselbe gilt für die Assoziation mit Bastelei grundsätzlich. Erwachsene, die basteln sind, entweder Hobbybastler oder Dilettanten, die es nicht besser können. Beides sind Figuren, von welchen sich die Kunst üblicherweise abheben will. Gerade der Dilettant hat eine lange Geschichte im Streit um wahre und falsche Kunst – Goethe und Schiller haben sich über Jahre dem Thema gewidmet.⁶⁶ Der Dilettant als Liebhaber (von italienisch „delectare“ – sich erfreuen), der sich aktiv im Gebiet seiner Liebhaberei betätigt, kommt in seinem Tun nie an die wahren Künstler (das Genie) oder den Professionellen heran. Fischli und Weiss sind nun natürlich keine Dilettanten in dem Sinne des Begriffes, beide haben Kunst ganz offiziell studiert und sind, wenn man so will, professionelle oder akademische Künstler. Sie bedienen in der *Wurstserie* aber eine Ästhetik und Rhetorik des Dilettantismus. Sie zeigen eine Bastelei, welche mit solchen Konnotationen aufgeladen ist, und sie versuchen gar nicht ihre Unzulänglichkeit zu kaschieren oder zu überwinden. Sie suchen nicht nach passenderen Materialien für ihre Motive (was natürlich zur Pointe der Arbeit gehört, aber dennoch ist es

⁶⁴ Vgl. Freud 1997.

⁶⁵ Hier und in der Folge nach McAfee 2004, S. 45-57.

⁶⁶ Vgl. Vaget 1971 und Bitzer 1969.

festzuhalten), sie stellen keine naturalistischen Modelle her, sie streben keine perfekte Illusion an, sondern arbeiten gerade mit der Tatsache, dass die Illusion nur teilweise funktioniert, dass die *Wurstserie* eine Maskerade ist, bei der man sieht, was hinter der Verkleidung steckt. Fischli und Weiss pflegen damit einen Dilettantismus nicht im Wortsinne Goethe oder Schillers. Diesem Dilettantismus geht es darum sich absichtlich dilettantisch zu geben, dilettantistisch sozusagen. Es geht darum sich Verfahren zu bedienen, welche als unzulänglich gelten, es geht darum, Dinge gezielt schlechter zu machen als möglich oder gar falsch und in dieser Fehlerhaftigkeit eine Qualität zu sehen. Es geht, wenn ich einen Kalauer bemühen darf, um eine gezielte Wurschtigkeit als Qualität. Diese gezielte Nichtperfektion hat zur Folge, dass eine Bastelei immer antiillusionistisch ist. Die verwendeten Teile und Materialien gehen im Endprodukt nie ganz auf, man sieht der Bastelei an woraus sie besteht, und dadurch wird der Herstellungsprozess indirekt nachvollziehbar. Lévi-Strauss betont diesen Aspekt auch bei der Bricolage und interessanterweise bei seinen Ausführungen zum Modell und zur Kunst als Modell: „In dem Maß aber, wie das Modell künstlich gefertigt ist, wird es möglich zu begreifen, wie es gemacht ist, und dieses Begreifen der Herstellungsart fügt seinem Sein eine weitere Dimension hinzu; wie wir anlässlich der Bastelei gesehen haben [...].“⁶⁷ Der Betrachter wird dabei zum Handelnden, insofern er „durch die Betrachtung [...] in den Besitz anderer möglicher Modalitäten des gleichen Werkes“ gelangt.⁶⁸ Eine Bastelei kann keine Illusion aufrechterhalten. Die *Wurstserie* arbeitet gerade mit dieser Tatsache. Wäre die Illusion perfekt, wäre der ganze Witz der Arbeit dahin. Vor allem sieht man den Szenen der *Wurstserie* an, dass hier Hand angelegt worden ist, dass diese Zeit in Anspruch genommen hat. Man sieht, dass das jemand gemacht hat, dass da ein „jemand“ gewesen sein muss. Bastelei ist immer Handarbeit, ist immer selbst gemacht, sie hat immer einen Autor, und das stellt sie aus. Das hat die Bastelei einem industriellen Produkt voraus. Es ist eine warme Qualität, die der glatten Kälte eines Massenprodukts oder auch eines professionellen Produkts entgegensteht. Die Bastelei ist eine primitivistische Figur, sie spricht von der

⁶⁷ Lévi-Strauss 2001, S. 38.

⁶⁸ Ebd.

Unmittelbarkeit des Handwerks, von der Authentizität des ausgestellten Herstellungsprozesses und im Weiteren von der naiven Authentizität des Laien, der in seiner Freizeit aus schierer Freude am Tun etwas herstellt, vielleicht ohne Kenntnis seines Faches, seiner Normen und Regeln. Der Dilettant wird aus einer primitivistischen Sicht zu einer positiven Figur, sein Tun zu einem *dégagement*, einer Befreiung der Bürde des elaborierten und möglicherweise akademisch oder professionell mechanisierten Wissens. Der dilettantische Bastler kann „einfach tun“, er kann „dahinwurschteln“. Der Bastler versinnbildlicht gleichsam einen naiven, ursprünglichen Status des Künstlers, eine dem kindlichen Spiel ähnliche ungehemmte Kreativität.

Die Bastelei der *Wurstserie* deutet nicht nur das Künstlerbild um (oder deutet eine solche Umdeutung an), sondern auch die verwendeten Dinge. Fischli und Weiss benutzen industrielle Massenprodukte und laden sie wieder mit der Wärme des Handwerks auf und machen sie einzigartig. An Hartmut Böhmes Auseinandersetzung mit der Rückkehr der Dinge anschließend kann man von einer „Wiederverzauberung“⁶⁹ der Dinge sprechen, welche von der wissenschaftlichen Weltsicht in der Aufklärung entzaubert worden waren. Dies passt umso mehr, als die Dinge in der *Wurstserie* selber Agenten in angedeuteten narrativen Zusammenhängen werden. Eine andere Gegenfigur, von der sich Fischli und Weiss mit ihrer ostentativen Bastelei abheben, ist die von einem trockenen und intellektuellen Zugang dominierte Kunst, welche in den 60ern und 70ern sehr präsent war. Fischli und Weiss setzen dagegen eine sinnliche Arbeit, die man beinahe zu riechen vermag. Allerdings, das muss man immer wieder betonen, ist die Sinnlichkeit der *Wurstserie* medial vermittelt. Fischli und Weiss stellen nicht die gebastelten Szenen aus, die *Wurstserie* ist und bleibt eine fotografische Arbeit. Die Künstler distanzieren sich einen Schritt von ihrem bastlerischen Tun, sie denotieren es gleichsam. Dieser Schritt in die Distanz, welchen sie gehen, führt dazu, dass die *Wurstserie* eine Arbeit *über* Bastelei ist und auch die Konnotationen der Bastelei auf Distanz gehalten werden. Ebenso sind Fischli und Weiss als Autoren lediglich in Spuren präsent, in der Bastelei und der Fotografie als indexikalische Hinweise auf Autorschaft. Als Subjekte

⁶⁹ Böhme 2006, S. 23.

sind die beiden Künstler abwesend. Um 1980 kann man in der Kunst generell eine Wiederversinnlichung der Kunst beobachten, am offensichtlichsten bei malerischen Positionen, welche unter den Schlagworten „Neue Malerei“ oder „Neue Wilde“ subsumiert werden. Die kühle Moderne Greenbergs wird hart unter Beschuss genommen, die 80er-Jahre werden den Autor vom Grabe zurückgeholt sehen und postmoderne Verfahren wie den Eklektizismus, die Trivialisierung, das Zitat pflegen. Die Versinnlichung durch Dilettantismus ist allerdings schon früher zu finden. Ich verweise auf Dubuffet, auf Dada und Picabia und abermals auf Polke. Breiter gedacht ist an das Verfahren des Entlernens von Fähigkeiten als moderne Strategie zu denken. Für Fischli und Weiss, wie noch argumentiert werden wird, liegt aber ein wichtiger dahingehender Bezugspunkt außerhalb des Feldes der Kunst. Die letzten Jahre der 1970er sind subkulturell stark von Punk geprägt, welcher auf allen Ebenen von einem gezielten Dilettantismus lebt.

2.2 Verortung im Gesamtwerk

Die *Wurstserie* ist die erste Gemeinschaftsarbeit von Peter Fischli und David Weiss und legt daher die Versuchung nahe, in ihr ein Motiv des Anfangs zu sehen und danach eine Geschichte von Anlagen, Prägungen und Einflüssen zu erzählen, in der sich die Werkgeschichte der beiden entfaltet wie die Blume aus dem Samenkorn. Tatsächlich ist in der *Wurstserie* sehr vieles angelegt, was das Werk von Fischli und Weiss bis heute charakterisiert. Dies ist mit ein Grund, in den nächsten Kapiteln einen Blick auf die Kontexte dieser ersten Arbeit zu werfen. Allerdings ist das Werk von Fischli und Weiss in Mäandern, Zirkeln und Spiralen aufgebaut. Manche Projekte laufen über Jahrzehnte, werden aktualisiert, unterschiedlich aufbereitet und ausgestellt. Verschiedene Projekte laufen parallel. Manche Themen und Verfahren werden über längere Zeiträume immer wieder aufgegriffen. Renate Goldmann hat für ihre Dissertation über Fischli und Weiss, welche den ersten Versuch darstellt, ihr Werk als Ganzes aufzuarbeiten,

die Form eines „offenen Indexes“ gewählt, um dem gerecht zu werden.⁷⁰ Es ist hier also Vorsicht geboten, wenn nicht sowieso grundsätzlich gegenüber der Vorstellung einer sich linear entwickelnden Werkgeschichte. Ich möchte hier auch nicht versuchen, dieses Werk umfassend zu behandeln, sondern werde anhand von zwei Hauptbeispielen die wichtigsten Kontinuitäten und Brüche im Verhältnis der *Wurstserie* und dem späten Werk der Künstler aufzeigen.

Die größte visuelle Nähe innerhalb des Werks von Fischli und Weiss besteht zu der Fotoserie *Stiller Nachmittag* von 1984/85. Die Arbeit wurde 1985 als Künstlerbuch unter dem Titel „Stiller Nachmittag. Am schönsten ist das Gleichgewicht, kurz bevor's zusammenbricht“ veröffentlicht, 1989 unter dem gleichen Titel auf Englisch und 2006 unter dem Titel „Equilibres“⁷¹. Auch für *Stiller Nachmittag* greifen Fischli und Weiss auf in Haushalten vorfindbare Gegenstände zurück. Lebensmittel, Möbel, Küchen- und Handwerksutensilien und weitere Alltagsdinge wurden zu prekären Gleichgewichten aufeinander getürmt und im fruchtbaren Moment, „kurz bevor's zusammenbricht“, fotografisch festgehalten. Die titelgebende Fotografie *Stiller Nachmittag* etwa zeigt ein Gebilde aus einer Muskatnussreibe, einer Karotte und einer Zucchini (Abb. 23). Die Reibe steht aufrecht auf dem Tisch mit dem Griff nach oben. In den Griff ist waagrecht die Karotte eingespannt, auf der wiederum aufrecht die Zucchini thront, welche unten angeschnitten worden ist. Auch wenn hier keine narrative Szene dargestellt wird, so erweckt die Fotografie doch den Eindruck, hier das Ergebnis eines „Küchenkollers“⁷² zu erblicken, bei dem die Dinge sich ihres Zwecks entbunden und selbstständig gemacht haben. Karotte und Zucchini wirken anthropomorph, wie Zirkusartisten bei einer akrobatischen Nummer. Oder man sieht darin, dem vagen und suggestiven Titel folgend, eine fortgeschrittene Yogaübung für Gemüse. Das sich Selbständigmachen von Dingen sowie das Interesse für Gleichgewichte kurz vor dem Zusammenbrechen führt ein paar Jahre später zu dem Film *Der Lauf der Dinge*.⁷³ Dort ist gerade das

⁷⁰ Goldmann 2006.

⁷¹ Fischli/Weiss 2006.

⁷² Titel einer Fotoserie (1985) von Anna und Bernhard Blume, in der Kartoffeln ein irres Eigenleben annehmen.

⁷³ Fischli/Weiss 1987.

Zusammenbrechen von Gleichgewichten, gerade der Moment der Katastrophe das Zentrum des Interesses, wenn in einer scheinbar ohne menschliche Mitwirkung sich entfaltenden Kettenreaktion ein Ding stets ein Nächstes anstößt (Abb. 24). Bei *Stiller Nachmittag* sind die Titel ganz stark an der Anthropomorphisierung der Dinge beteiligt, und sie steuern ganz grundsätzlich die Wahrnehmung der Fotografien. Sie legen hier im Gegensatz zur *Wurstserie* allerdings das Dargestellte weniger fest, sondern öffnen einen assoziativen Raum, suggerieren Bedeutung. Eine Zusammenstellung von hochhackigen Damenschuhen etwa nennen sie *Masturbine* (Abb. 25) und ein Gebilde aus einem Schlauch, einem Holz- und einem Metallstab *Liegende* (Abb. 26) und verweisen dabei ironisch auf eine der großen Pathosformeln der westlichen Kunst. In einigen Fällen betiteln Fischli und Weiss gar dieselbe Fotografie oder dasselbe Motiv in einer anderen Aufnahme mit einem ganz anderen Text. Die Titel geben wie in der *Wurstserie* den Tonfall vor, in dem die Fotografien wahrgenommen werden, ziehen Metaebenen ein und unterstützen den Humor der Arbeiten. Auch die Fotografie erfüllt eine ähnliche Aufgabe wie bei der *Wurstserie*. Die Gleichgewichte sind, wie Robert Fleck sagt, „sculptures-thanks-to-photography“.⁷⁴ Der große Unterschied zur *Wurstserie* liegt in der ikonischen Aufladung der verwendeten Materialien. Die Dingarrangements aus *Stiller Nachmittag* zeigen kaum bearbeitete Gegenstände, die in ihrer einzelnen Dinghaftigkeit belassen, schön ausgeleuchtet und mittig in Szene gesetzt wurden. Die *Wurstserie* „verwurstet“ ihr Material – es werden Dinge vermischt, neu zusammengestellt und aus unterschiedlichen Dingen Dingkonglomerate gemacht. Das macht die Wurstbilder unruhig, polyfokal während die Fotografien aus *Stiller Nachmittag* klare, ruhige Kompositionen aufweisen. Die in den Gleichgewichtsbildern verwendeten Gegenstände sind zwar verwandt mit denjenigen der *Wurstserie*, sie wirken aber nicht wie „Abfall und Zeugs“, sondern sind ästhetisch geglättet und dezidiert schön. Im direkten Vergleich fällt auf, dass diese Glättung in der *Wurstserie* deutlich nicht stattfindet. Das Ekelpotential von Elementen wie der Wurstwaren, den Zigarettentümmeln oder des staubigen Spannteppichs wird belassen und in keinem Fall wird die

⁷⁴ Fleck 2005, S. 67.

„Verwurstung“, also die Vermischung verschiedenster Materialien, ästhetisch ausbalanciert. Anders gedacht: *Stiller Nachmittag* will im Gegensatz zur *Wurstserie* Kunst sein und stellt sich explizit künstlerischen Kriterien, Kategorien und Wertvorstellungen – auch wenn manche davon bewusst unterlaufen werden. Die *Wurstserie* mag mit solchen Kategorien spielen, aber sie gibt sich dezidiert unkünstlerisch – sie tut sozusagen so, als ob ihr Kunst „wurst“ wäre.

Fischli/Weiss' Interesse an Dingen des Alltags zieht sich durch die 1980er-Jahre von der *Wurstserie* zu den Gleichgewichten und weiter zum *Lauf der Dinge*. Gegen Ende der 80er-Jahre verschiebt sich dieses Interesse von Alltagsmaterialien als *objets trouvés* und Material hin zu Nachstellung von Dingen. 1986 bis 1988 stellen Fischli und Weiss schwarze Gummiabgüsse von Alltagsobjekten her wie beispielsweise von einer Bestecklade oder einer Kommode (Abb. 27). 1991 beginnen sie Alltagsdinge aus Polyurethan zu imitieren, einem Material, dass sich leicht schnitzen und bemalen lässt. Auch hier basteln Fischli und Weiss wieder, auch wenn das Resultat sich erst auf den zweiten oder dritten Blick als Bastelei offenbart. Sie stellen industrielle Produkte in langwieriger Handarbeit nach, „verlangsamen“ den Produktionsprozess.⁷⁵ Mit diesen „simulierten Readymades“⁷⁶ inszenieren sie in Cham bei Zug einen Abstellraum, der für die Besucher nur durch ein Fenster einsehbar war und als Werk nicht weiter gekennzeichnet (Abb. 21). Später inszenieren sie in Ausstellungsräumen, etwa bei ihrer großen Retrospektive in Zürich und London, Atelier-Situationen, die suggerieren die Künstler und Aufbauarbeiter hätten ihren Krempel nicht rechtzeitig für die Vernissage weggeräumt. Die Dinge, welche sie verwenden oder nachstellen, sind stets dezidiert banal. David Weiss sagt in einem Interview über die Auswahl der Gegenstände für *Der Lauf der Dinge*, und die Aussage gilt für alle an dieser Stelle erwähnten Arbeiten: „[...] im Allgemeinen bevorzugen wir solche Dinge, die praktisch keine oder keine besondere Bedeutung haben.“⁷⁷ Das bastlerische Verfahren nimmt in den ersten Jahren der Zusammenarbeit von Fischli und Weiss viel Raum ein – zu erwähnen

⁷⁵ Das Bild der „Verlangsamung“ hat Boris Groys geprägt, vgl. Groys 2007, insbesondere S. 129.

⁷⁶ Titel eines Aufsatzes von Boris Groys über die Polyurethan-Arbeiten von 1994: Groys 2006.

⁷⁷ In: Goldmann 2006, S. 564.

wären hier die Arbeiten *Plötzlich diese Übersicht* von 1981 und die Reihe der *Grauen Skulpturen* (mehrheitlich aus den Jahren 1984-86) – und geht im Lauf der Zeit etwas zurück zugunsten vermehrter Konzentration auf die Medien Fotografie und Video (ohne dabei Basteleien festzuhalten) und Untersuchungen der gesellschaftlichen Bildwelt.

Das zweite Beispiel, das ich hier anführen möchte, ist das seit 1987 laufende Projekt *Sichtbare Welt*. Die Arbeit ist eine Sammlung von Fotografien, welche laufend wächst und schon in verschiedenen Formen ausgestellt worden ist. 1991 veröffentlichten Fischli und Weiss ein Künstlerbuch mit beinahe 100 Fotos unter dem Titel „Bilder, Ansichten. Die Sichtbare Welt“ sowie eine kleine fotografische Serie. 1997 zeigten sie die Fotografien auf drei Fernsehmonitoren in laufenden, langsamen Überblendungen (Abb. 28), seither nur mehr unter dem Titel *Sichtbare Welt*. 2000 präsentierten sie 3000 der Bilder als Dias auf langen Leuchttischen (Abb. 29) und veröffentlichten ein weiteres Künstlerbuch mit 2800 Abbildungen (Abb. 30). Alle Präsentationsformen, ob Diatisch, Buch oder Bilderfolge, zeigen eine Fülle an Fotografien, welche unmöglich zu überblicken ist. Fotografiert haben Fischli und Weiss auf Reisen und zwar genau diejenigen Motive, welche sich förmlich anbieten, genau die Bilder, welche *man* fotografiert. Die Fotos aus *Sichtbare Welt* schauen aus wie Postkartenmotive und geben sich auch keine Mühe, spezielle Blickwinkel oder kreative Ausschnitte zu wählen. Im Gegenteil, Fischli und Weiss interessieren sich gerade für Motive die als Bilder schon bekannt sind. Fischli sagt, sie reisten mit der „Absicht, Bilder zu finden, die bereits existieren, weit verbreitet und enorm populär sind.“⁷⁸ Es geht bei *Sichtbare Welt* also wie bei der *Wurstserie* um „visuelle Tropen“⁷⁹ oder das kollektive Bildarchiv – Bilder, die jeder kennt, ohne dass er die fotografierte Begebenheit gesehen haben muss. Die Pyramiden von Gizeh, Sonnenuntergänge in der Wüste, Tiere auf Wiesen, Großstadtsituationen – bei jedem Foto aus *Sichtbare Welt* stellt sich ein Aha-Effekt, ein Wiedererkennungswert ein. Fischli und Weiss interessieren sich für die Bilder, die unsere Welt konstituieren, sie

⁷⁸ In: Kat. Ausst. Kunsthaut Zürich 2006, S. 280.

⁷⁹ Siehe Fußnote 21.

sammeln sie in einer Pseudoenzyklopädie, deren totaler Anspruch schon im Titel *Sichtbare Welt* steckt. Das pseudoeenzyklopädische Sammeln von Bildern und Motiven, welche unsere Welt prägen, ist eine Konstante im Werk von Fischli und Weiss. Zu nennen ist hier *Plötzlich diese Übersicht* von 1981, eine Sammlung von ungebrannten Tonfiguren, welche wichtige wie nebensächliche Motive und Szenen aus der Weltgeschichte darstellen. Dann gibt es eine ganze Reihe von fotografischen Serien und Videoarbeiten, welche so ähnlich funktionieren, darunter die Fotoserie *Siedlungen, Agglomeration* (1993) (Abb. 22) und *Fotografias* (2004/05), die *Videos für Venedig*, die für die Biennale 1995 entstanden und *Eine unerledigte Arbeit* (2000-06), welche gleichsam die dunkle Seite von *Sichtbare Welt* darstellt.

Die Bilder aus *Sichtbare Welt* sind ruhig, glatt und kühl, alle zurückhaltend aus einer mittleren Perspektive aufgenommen. Die bastlerische Unruhe, die Polyfokalität und Sinnlichkeit der *Wurstserie* könnten ästhetisch nicht weiter weg sein. Dennoch arbeiten Fischli und Weiss nicht nur mit einem ähnlichen Interesse an beiden Projekten, sondern auch mit einer ähnlichen Strategie. Der Dilettantismus äußert sich in der *Wurstserie* in der Bastelei, im Spiel mit Alltagsdingen und brachte darüber Assoziationen von Handwerk, Freizeit und Vergnügen ins Spiel. *Sichtbare Welt* arbeitet ebenfalls mit dilettantischen Mitteln, hier mit dem Dilettantismus der laienhaften Reisefotografie und dem Kitsch von Postkarten. Die Künstler fotografieren absichtlich genau die gängigsten, „abgelutschtesten“ Touristenmotive, genau die uniformen Bilder des individuellen Urlaubsglücks. Die Aussage von Arthur C. Danto über eine andere fotografische Serie von Fischli und Weiss, die *Airports*, sie simuliere „the zero degree of photographic artlessness“, ⁸⁰ würde auch hier zutreffen. Im Gegensatz zur *Wurstserie* führt dieser absichtliche Schritt hinter die Möglichkeiten und Ansprüche von Kunstfotografie nicht zu einem Eindruck der Wärme. *Sichtbare Welt* ist unzugänglich, weil unübersichtlich und glatt, man perlt als Betrachter an ihr gleichsam ab. Die schiere Masse von schönen und banalen Bildern lässt einen ambivalent zurück gegenüber der sichtbaren Welt. Der Eindruck der Schönheit der Bilder wird irritiert durch ihre Einförmigkeit, ihre schiere Menge und nicht

⁸⁰ Danto 1996, S. 112.

zuletzt von den Erwartungen, welche man als Kunstbetrachter mit sich trägt. *Sichtbare Welt* zeichnet sich durch eine Eigenschaft aus, welche ich schon der *Wurstserie* konstatiert habe und welche das Werk von Fischli und Weiss als gesamtes auszeichnet. Die Arbeit suggeriert Privatheit, in dem sie am Genre der privaten Urlaubsfotografie teilhat, arbeitet aber gerade mit dem größtmöglichen Allgemeinen. Die *Wurstserie* suggeriert ebenfalls so etwas wie Privatheit, sie suggeriert Alltäglichkeit, Freizeit, Nähe und so etwas wie eine prozessuale Wärme über das Motiv und Verfahren der Bastelei. Aber auch die *Wurstserie* spielt sich auf einer Metaebene ab, präsentiert Bilder über Bilder. Das vermeintlich Private, Alltägliche, Nahe oder Subjektive von Fischli und Weiss' Arbeiten wird nie eingelöst. Die *Polyurethan-Objekte* sind zwar sorgfältig handgemacht, schauen aber aus wie industrielle Produkte. Umgekehrt gesehen schauen sie aus wie Alltagsprodukte, sind es aber nicht. *Siedlungen, Agglomeration* zeigt Vorortsituationen, geht aber in keinsten Weise in Richtung eines soziologischen Interesses von Alltagsorten, sondern bindet die Fotografien in der Form eines Jahreszeitenzyklus (Abb. 22). Die Arbeiten von Fischli und Weiss sind an der Rhetorik und Ästhetik des Allgemeinen, Alltäglichen und Privaten interessiert, spielen sich aber stets auf einer Metaebene ab. Man kann etwa ihre pseudoenzyklopädischen Arbeiten als Untersuchungen dessen sehen, was den größten gemeinsamen Nenner der Vorstellung vom Privaten und Alltäglichen ausmacht. Und so sehr Fischli und Weiss private Motive präsentieren, so wenig sind sie jemals persönlich. Die Künstler sind immer abwesend. Sogar in ihren Filmen, wo sie als Akteure vorkommen (in *Der geringste Widerstand*⁸¹ und *Der rechte Weg*⁸²), tragen sie Kostüme, sind Ratte und Bär und nicht Fischli und Weiss. Auch der Humor, der sich durch ihre Arbeiten zieht, macht diese nur bedingt zugänglich. Denn meist ist ein Teil dieses Humors eine irritierende Ironie, welche Distanz schafft. Es ist eine Distanz zwischen Gesagtem und Gemeintem, eine Distanz der Autoren gegenüber ihrem Werk, welche einen als Betrachter unsicher zurücklässt, wie nun an das Werk heranzugehen sei. Bei der großen Fischli und Weiss

⁸¹ Fischli/Weiss 1981.

⁸² Fischli/Weiss 1983.

Retrospektive, welche 2006 in der Tate Modern in London und 2007/08 in Zürich und Hamburg zu sehen war, ließ sich dies am Verhalten der Besucher schön beobachten. Die offensichtlich gebastelten Arbeiten wie etwa *Der Lauf der Dinge* erhielten riesigen Zulauf, schon *Stiller Nachmittag* löste auch Irritationen aus und vor *Sichtbare Welt* sah man viele leere Gesichter. Ironisch sind alle diese Arbeiten, lustig nicht unbedingt.

3) KONTEXT: ZÜRCHER SZENE 1979/1980

Im Folgenden möchte ich einen Blick auf die lokale Zürcher Szene werfen, in deren Umfeld die *Wurstserie* entstanden ist. Dieser Kontext ist nicht nur konkret für die *Wurstserie* interessant, sondern generell für den künstlerischen Werdegang von Fischli und Weiss. In einem ersten Teil werde ich mich auf den Bezug zur Punkkultur konzentrieren, welche die späten 1970er-Jahre in Zürich – wie fast überall in Europa und den USA – subkulturell massiv geprägt hat. Auch Fischli und Weiss haben auf Punk reagiert und wurden von Punk beeinflusst – dies werde ich anhand eines Projektes von Fischli, Weiss und dem befreundeten Künstler und Musiker Stefan Wittwer sowie an gestalterischen Arbeiten Fischlis für diverse Punkbands zeigen. In einem zweiten Teil werde ich am Beispiel der 1980 stattfindenden Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“, an der Fischli und Weiss mit der *Wurstserie* beteiligt waren, die künstlerische Szene beleuchten, in der Fischli und Weiss verkehrt haben. Die Ausstellung bietet eine einzigartige Gelegenheit, nicht nur eine ihrer Natur nach eher lose Szene zu fassen und zu fokussieren, sondern auch einen größeren Horizont mitzubedenken. „Saus und Braus“ ging weit über den Horizont von Kunst im engeren Sinn hinaus, integrierte die Punkszene, sowie eine experimentelle Musikszene und bekam auch ungewollt eine gewisse Nähe zu den Jugendunruhen, welche kurz vor der Ausstellungseröffnung ausgebrochen sind. Außerdem gilt sie als ein Ereignis, welches einen viel beschworenen, wenn auch umstrittenen Aufbruch der Schweizer Kunst wenn nicht mitausgelöst, so doch

markiert hat. Anhand von „Saus und Braus“ ist also gleichsam ein Querschnitt durch die wichtigsten Themen dieser Zeit möglich.

3.1 Punk und seine Bedeutung für Fischli/Weiss

Punk in Zürich ist ein sekundäres Phänomen, welches ohne Verweis auf Entwicklungen in den USA und Großbritannien nicht auskommt.⁸³ Dort, in New York und London, entsteht ab 1974 Punk nicht nur als Musikkultur, sondern als Subkultur mit kulturellen Strategien, welche sich in Gestaltung und Grafik, Mode und veränderten Strukturen der Musikproduktion und -rezeption niederschlagen.⁸⁴ In Zürich kommt Punk erst 1976/77 an, als er in seinen Geburtsstädten schon aus der Subkultur hinausgewachsen und zum Kassenschlager geworden war. Davor ist Punk in Zürich lediglich ein Gerücht. Die musikalischen Veröffentlichungen dieser neuen Bands sind in der Schweiz kaum erhältlich, Informationen darüber, was da in London und New York passiert, sind rar. 1976 ändert sich die Situation: Die Sendung „Musik aus London“ des staatlichen Radiosenders DRS1 spielt erste Punkplatten, im Club Hey wird eine wöchentliche „Punkdisco“ eingeführt. 1977 löst dann das Konzert der bekannten englischen Punkband *The Clash*, mit der Zürcher Band *Nasal Boys* als Support, die große Punkwelle aus: Punkbands beginnen aus dem Boden zu schießen, die typische Punkmode aus London wird aufgegriffen, und es werden ebenfalls nach angloamerikanischem Vorbild in billigen Eigenverfahren produzierte Heftchen, sogenannte Fanzines (ein aus „fan“ und „magazine“

⁸³ In den Ausführungen zu Punk in der Schweiz beziehe ich mich mehrheitlich auf die einzige umfassende Dokumentation zum Thema: „Hot Love. Swiss Punk & Wave 1976-80“ (zitiert in der Folge als Grand 2007). Erschienen ist die Publikation in der Edition Patrick Frey, bei welcher Fischli und Weiss viele Künstlerbücher und Kataloge veröffentlicht haben. Das ist insofern bemerkenswert, als sich hier zeigt, wie sich die Nähe der Kunst- und Punkszene der späten 1970er-Jahre in einer kulturökonomischen Verwertungsstruktur niedergeschlagen hat.

⁸⁴ Die Ausführungen zu Punk im Allgemeinen basieren mehrheitlich auf folgender Lektüre einiger kulturgeschichtlichen Publikationen zu Punk: Jon Savages Buch „England's Dreaming“ über die britische Szene von 1991 (Savage 2001), Greil Marcus' Sammlung von Aufsätzen aus den 70er- und 80er-Jahren sowie sein Buch „Lipstick Traces“ von 1989 (Marcus 1993 und 2003), Martin Büssers Buch „If the Kids Are United...“ von 1995, das insbesondere auch den Hardcore Punk behandelt (Büsser 2000), und Simon Reynolds Publikationen zu Post Punk von 2005 und 2009 (Reynolds 2006 und 2009). Weiters gibt es zwei wichtige *Oral Histories* zu Punk, erstens das von Legs McNeil 1997 herausgegebene „Please Kill Me“ über die amerikanische Szene (McNeil 1997) und zweitens die von Jürgen Teipel 2001 geführte Befragung der deutschen Szene „Verschwende deine Jugend“ (Teipel 2001).

zusammengezogener Begriff), gegründet. 1979 ebbt in Zürich, wie auch international, die erste Punkwelle schon wieder ab. Im Club Hey wird der Punkabend von einem Reggaeabend abgelöst, die verschiedenen aktiven Bands bewegen sich in unterschiedliche stilistische Richtungen. 1980, im Rahmen der Ausstellung „Saus und Braus“, findet ein Konzertabend statt, welcher so gut wie sämtliche in Zürich aktiven Bands versammelt. Dieses sogenannte „Monsterkonzert“ ist zugleich die erste Punkschau Zürichs wie auch ihr Schwanengesang. Natürlich lebt Punk in verschiedenen Ausformungen bis heute weiter, doch die erste Dynamik ist vorbei. Dasselbe passiert zeitgleich auch international, doch kommt in Zürich der Umstand hinzu, dass 1980 die Jugendunruhen ausbrechen, welche viel von der Dynamik und den kulturellen Strategien von Punk aufgreifen und in andere Bahnen lenken. Im Vorwort der Schweizer Punkanthologie „Hot Love“ schreibt Tobi Müller über die Zäsur 1980: „Danach handelte es sich stärker um eine (politische) Jugendbewegung, die ihre ästhetische Form – manche sagen: Norm – gefunden hatte.“⁸⁵

Wenn man von Punk als Musik spricht, muss differenziert werden. Die Punkszenen Ende der 1970er-Jahre waren musikalisch viel diverser und offener, als es der zum Stil konsolidierte Begriff Punk heute vermuten lässt. Darunter wird üblicherweise schnell gespielte, relativ harte und eher einfach aufgebaute Rockmusik mit schreiendem oder skandierendem Gesang verstanden, gespielt von Bands mit Anti-Haltung, gefärbten Haaren und zerschlissener Kleidung. Solche Bands gibt es natürlich, sie stehen aber gleichberechtigt neben vielen anderen, welche sich der heutigen schubladisierten Vorstellung von Punk entziehen – durch poppigere, komplexere und vielschichtigere Zugänge zu Musik sowie durch ihr Auftreten. Gemein haben sie alle eine gewisse Härte, Rohheit und Vereinfachung, welche sich gegen die in den 1970er-Jahren dominanten Strömungen von Progrock und Disco richtete.⁸⁶ Auch begrifflich

⁸⁵ Tobi Müller, in: Grand 2007, S. 8. Das Übergehen von Dynamiken aus Punk in die Jugendunruhen zeigt sich ganz konkret an der Gruppe „Rock als Revolte“ (kurz „RAR“), welche gegründet wurde, um sich für mehr Raum und konkret mehr Räumlichkeiten für alternative Musik wie Punk einzusetzen. Die Gruppe wird 1980 zum Kern derjenigen gehören, welche die Proteste organisieren (siehe dazu Nigg 2001, S. 21-26 und S. 433-444).

⁸⁶ „Roh“ kann dabei durchaus im Sinne von Lévi-Strauss' Begrifflichkeiten des „Rohen“ und „Gekochten“ gelesen werden. So tut es Simon Frith in „The Sociology of Rock“ (1978), wenn er Punk und Progrock beschreibt als Setzung von „[...] ,roh‘ (Texte aus einfachsten Silben zusammengesetzt, Beschränkung auf drei Akkorde, ‚primitiver‘ Rhythmus, spontane Darbietung) gegen ‚gekocht‘ (Rockdichtung, Virtuosität, technische Reife, aufwändige Studioproduktionen).“ Frith 1981, S. 70.

sind die Zuschreibungen noch offener. „Punk“ kommt als Bezeichnung von Musik und Szene Ende 1975 in den USA auf und wird anfangs praktisch synonym mit anderen Bezeichnungen wie „Wave“ oder „New Wave“ verwendet.⁸⁷ Gegen Ende der 1970er etabliert sich „Punk“ eher als Bezeichnung für die simplere, härte Rockschiene und „Wave“ als Bezeichnung für die poppigeren oder experimentellen Positionen. Daneben tut sich mit der fortschreitenden Diversifizierung und Zersplitterung der ursprünglichen Szenen eine Reihe von weiteren Begrifflichkeiten auf: Post Punk, No Wave, Oi!, Hardcore uvm.

Einige gemeinsame Charakteristika der frühen Punkszenen – über Musik hinausgehend – lassen sich aber ausmachen. Diese gelten für die Punkzentren London und New York genauso wie etwa für Berlin und auch für Zürich. Das mit Punk wohl am meisten assoziierte Verfahren ist „DIY“ – „do it yourself“. Aus der Not geboren, dass zu Anfang sich keine Industrie – ob Plattenlabels, Veranstalter oder Musikjournalismus – für die jungen Entwicklungen interessiert, wird das Selbermachen zu einem Punkmotto. Über den pragmatischen Aspekt hinaus, ist DIY auch eine Einstellung, welche es vorzieht über die Produktionsmittel und -bedingungen selber verfügen zu können und damit das „big business“ zu vermeiden. So produzieren Fans mit den Fanzines ihre eigenen Musikmagazine, stellen ihren Modestil aus bestehenden Versatzstücken zusammen, und so entstehen kleine Produktionen und Vertriebe abseits der „Majors“, wie die großen Musiklabels genannt werden. Die „Konsumlücke“⁸⁸, wie Peter Fischli es nennt, macht Konsumenten zu Produzenten. Und natürlich bedeutet DIY auch eine Niederschwelligkeit der Musikproduktion. Dies hängt damit zusammen, dass Punk als Musik Sophistizierung und Könnertum ablehnt und eine Ästhetik der Rohheit und Schnörkellosigkeit pflegt. Solche Musik war nicht abgehoben in Sphären langer Ausbildungen und teurer Studioproduktionen – wie etwa Progrock als Folie, von

⁸⁷ Der Name Punk wurde durch ein amerikanisches Fanzine, das sich diesen Namen gegeben hatte, etabliert (vgl. Savage 2001, S. 130-133). Der Begriff „Punk“ ist im amerikanischen Englisch ein Schimpfwort für einen aggressiven Jugendlichen: „A punk is a young person who behaves in an unruly, aggressive, or anti-social manner“ heißt es im Cobuild English Dictionary (Sinclair 1999, S. 1335).

⁸⁸ In: Cerutti 2007, S. 116.

der sich Punk abheben wollte –, sondern war erreichbar, nachspielbar.⁸⁹ DIY meint in diesem Zusammenhang „Das kann ich auch“ und „Mach deine eigene Musik“. Sprichwörtlich wird der Beitrag eines britischen Fanzines vom Dezember 1976: Abgebildet sind drei händisch hingekritzelte Schemata für Gitarrenakkorde, angeschrieben mit „This is a chord. This is another. This is a third. Now form a band.“⁹⁰ (Abb. 31). Der Dilettantismus, den Punk pflegt, ist dabei nicht nur ein Einsteigerverfahren, sondern auch für gelehrte Musiker interessant als eine Haltung des *dégagements*, des Entlernens, mit welcher neue musikalische Horizonte entdeckt werden können – etwa in einer Ästhetik des Lärms.⁹¹

Das geforderte und geschätzte Selbermachen macht die Collage zu einem für Punk typischen Verfahren. Bestehendes weiterzuverwenden ist günstig und einfach. Fanzines collagieren Schnipsel aus Magazinen mit eigenen Texten und Zeichnungen zu rudimentären Layouts (vgl. Abb. 32). Die für Punk als typisch geltende Mode, welche sich in London um das Geschäft von Vivienne Westwood und Malcolm McLaren etabliert, arbeitet nicht nur mit modischen Versatzstücken, sondern kombiniert über Aufdrucke und Aufnäher verschiedenste, meist widersprüchliche und provokante Bilder und Codes: die britische Flagge, maoistische Symbole, pornographisches Material, religiöse Bilder oder, auch punkintern höchst umstritten, das Hakenkreuz (vgl. Abb. 33). Für Westwood und McLaren, welche aufgrund abgebrochener Kunststudien über ein gewisses kulturtheoretisches Wissen verfügen, sind diese Collagen bewusste Subversionen gesellschaftlicher Bilder und Ordnungen – ein Aspekt, der Punk für die wissenschaftliche Aufarbeitung auch aus kunsthistorischer Sicht

⁸⁹ Punk ist nicht die erste Popbewegung, welche von Demokratisierung und Verfügbarkeit von Musikproduktion handelt. Die Folk-Bewegung der 60er-Jahre etwa vermittelte die Botschaft, dass Musik nichts weiter brauche als eine akustische Gitarre und die menschliche Stimme. Zeitgleich zu Punk entwickelt sich mit HipHop eine Musik, welche aus einem tatsächlichen Mangel an Produktionsmitteln in den afro-amerikanischen Vierteln von New York eine Kultur des Zitats und der Bricolage entwickelt – im Mixen von Schallplatten und im Sampeln von bestehender Musik. Knapp ein Vierteljahrhundert später wird die Technoszene von denselben Anliegen getragen werden. In den letzten Jahren haben die technischen Möglichkeiten der Digitalisierung und des Internets diesbezüglich einen noch mal größeren Möglichkeitshorizont aufgemacht – allerdings auch die Musikindustrie in eine vielbeschworene Krise gestürzt, wodurch derzeit in der Popmusik wie in anderen wirtschaftlichen Bereichen der Mittelbau wegzubrechen droht.

⁹⁰ In: Savage 2001, S. 280.

⁹¹ Explizit durchdacht wird Dilettantismus als künstlerische Haltung in der späten experimentellen Berliner Punkszene, in der unter anderem auch Martin Kippenberger und Albert Oehlen verkehrten. Prominent äussert sich dies 1981 im „Festival Genialer Dilletanten“ [sic] und ein Jahr später in der zugehörigen Publikation. Vgl. Müller 1982.

interessant macht. So legt die Punkausstellung in der Kunsthalle Wien 2008 eine Emphase auf diese „Revolution der Zeichen“, wie es im Katalogvorwort heißt.⁹² Das Subversionspotential dieser Collagen muss allerdings insofern relativiert werden, als diese sehr schnell von einer pragmatischen Notlösung zu einem etablierten Stil werden, der auch von der Unterhaltungs- und Konsumindustrie aufgegriffen wird und als solcher bis heute abrufbar und käuflich erwerbbar ist. Dennoch ist festzuhalten, dass Punk durch das ostentative Collagieren stets Brüche betont und die Vorstellung von Homogenität, Einheit und Natürlichkeit ästhetisch und rhetorisch negiert. Punk wendet sich dabei gegen die Utopien und „Natürlichkeits-Ideologien“⁹³ der 60er- und 70er-Jahre und stellt ihnen eine negative, brüchige und urbane Weltsicht entgegen: „No Future“⁹⁴ statt Utopie, Dissonanz statt Harmonie, Stadt statt Natur, „Plastik statt Jute“⁹⁵, Dilettantismus statt Virtuosität, Nonsense statt Kommunikation, dagegen statt dafür. Dahinter steckt unter anderem eine reale Enttäuschung: Nach dem Aufschwung der 60er-Jahre sind die ökonomischen und sozialen Verhältnisse in den Punkzentren New York, London und Berlin von einer desolaten Nachkriegswirtschaft, hoher Arbeitslosigkeit, Trostlosigkeit und einem Mangel an Ausblick für junge Leute geprägt. Die Ideale und Versprechen der Hippieära scheinen vor diesem Hintergrund geradezu zynisch. Auf die Zürcher Verhältnisse trifft dies kaum zu, dort herrscht relativer Wohlstand. Die zwinglianische Stadt ist sehr konservativ, für Jugend- und Subkultur gibt es kaum Platz oder Verständnis. Der Unmut hierüber wird sich 1980 in den Jugendunruhen äußern.⁹⁶ Punk hat also auch in Zürich ein gesellschaftliches Feindbild. Trotzdem ist mit Blick auf Zürcher Bands dieser Zeit auffällig, dass vielen eine große Leichtigkeit und viel Humor

⁹² Matt 2008, S. 7. Weitere wichtige Kunstaussstellungen zu Punk: „Zurück zum Beton. Die Anfänge von Punk und New Wave in Deutschland“, Kunsthalle Düsseldorf 2002 (vgl. Kat. Ausst. Kunsthalle Düsseldorf 2002), „Panic Attack! Art in the Punk Years“, Barbican Art Gallery 2007 (vgl. Kat. Ausst. Barbican Art Gallery 2007).

⁹³ Diederichsen 2002a, S. 85.

⁹⁴ Der Slogan stammt aus dem Song „God Save the Queen“ der britischen Punkband *Sex Pistols*.

⁹⁵ Eine Umkehrung des gängigen Hippieslogans „Jute statt Plastik“, welcher auf der Tür eines Berner Punklokals prangt. Vgl. Grand 2007, S. 149.

⁹⁶ Die bekannte Dokumentation der Zürcher Unruhen „Züri brännt“ nimmt seinen Titel denn auch von einem Punksong gleichen Namens, in dem genau dies kritisiert wird: „Wieder Fritig abig / no nüt hani gseh [...] Züri brännt / vor Langwili ab / Züri brännt / die alti Wixerstadt“. Auf Hochdeutsch: „Wieder Freitag Abend / noch nichts hab ich gesehen [...] Zürich brennt / vor Langeweile ab / Zürich brennt / die alte Wichserstadt“. Zitiert aus: Grand 2007, S. 57.

eigen sind, was sich so über den amerikanischen, britischen und deutschen Punk nicht sagen lässt.

Punk bricht mit den Ideologien und Subkulturen seiner Elterngeneration – daran ist per se nichts Ungewöhnliches. Punk wird aber auch über diesen Generationenkonflikt hinaus der Status eines historischen Bruches oder einer Aufhebung der Geschichte zugeschrieben. Man findet diese Figur auf biographischer Ebene, wo die Erfahrung von Punk oft als Erweckungserlebnis geschildert wird, durch welches nichts mehr sei wie zuvor. Das gleiche Motiv eines Erlebnisses, welches historische Kontinuität in ein „vorher“ und ein „nachher“ zerschlägt, findet sich in der gängigen Bezeichnung des Höhepunktes von Punk, dem Jahr 1976, als „Jahr Null“ der Rockmusik. Punk werden dabei die Qualitäten des fruchtbaren Moments, des Scheitelpunktes einer Flugbahn zugeschrieben, welche Veränderung markieren, in sich aber leer und statisch sind. So im Bild des „Jahres Null“ oder auch im ebenso verbreiteten Bild der „blank generation“, deren Leere sowohl Negativität im Sinne eines Mangels wie auch Möglichkeitsraum ist.⁹⁷ Diedrich Diederichsen wählt eine ähnliche Metapher, wenn er von Punk als einer „Erfahrung des Anhaltens der Geschichte im Zustand ihrer Negation“ spricht.⁹⁸ Konkret ist der Bruch insofern zu beobachten, dass nach Punk ein erhöhtes Bewusstsein gegenüber der Geschichte und dem Funktionieren von Rockmusik besteht. Ich denke, dass Martin Büsser auf der richtigen Spur ist, wenn er in Punk quasi den Sündenfall der Rockmusik sieht: „Es scheint sogar, als habe Punk durch seinen zerstörerischen Gestus gegenüber all dem, was hinter ihm lag, erst ein dezidiertes Geschichtsbewusstsein in Bezug auf Rockmusik hervorgebracht, seine eigene Geschichte eingeschlossen.“⁹⁹ Es ist so gesehen nur schlüssig, dass Punk das erste „post“-Phänomen der Popgeschichte hervorgebracht hat: Post Punk.¹⁰⁰ Das

⁹⁷ Am bekanntesten ist der Song gleichen Namens von *Richard Hell & The Voidoids* aus dem Jahr 1977.

⁹⁸ Diederichsen 2002b, S. 140.

⁹⁹ Büsser 2000, S. 80. Ebenfalls auffällig und die These von Büsser stützend ist der Umstand, dass in den späten 1970er-Jahren die wissenschaftliche Aufarbeitung von pop, sub- und jugendkulturellen Phänomenen zunimmt. Einige zentrale Texte reagieren dabei mehr oder weniger direkt auf Punk: Simon Friths „*The Sociology of Rock*“ von 1978 (Frith 1981) und Dick Hebdiges „*Subculture: The Meaning of Style*“ von 1979 (Hebdige 2002). Ebenfalls zu erwähnen ist die von Stuart Hall herausgegebene Aufsatzsammlung „*Resistance through Rituals*“ von 1976 (Stuart Hall 2006).

¹⁰⁰ Der Begriff stammt wahrscheinlich von Greil Marcus aus einem Text von 1980 über Bands aus dem Umfeld des britischen Labels „*Rough Trade*“ (u.a. die Band *Gang of Four*), in welchem er mangels eines etablierten Begriffes zu deren Beschreibung von „*Britain's postpunk pop avantgarde*“ spricht (Marcus 1993a, S. 109).

Präfix „post“ markiert dabei, wie etwa auch beim Begriff der Postmoderne, weniger eine zeitliche Nachfolge denn eine inhaltliche Verschiebung. Die Art von Musik, welche ab 1979/80 vor allem im angloamerikanischen Raum als Post Punk bezeichnet wird, gibt es vereinzelt schon zeitgleich und auch vor Punk. Im deutschsprachigen Raum, so auch in der Schweiz, werden die Post Punk-Positionen meist unter dem Wave-Begriff subsumiert. Ich möchte dennoch am Post Punk-Begriff festhalten, weil er als Begriff interessanter und aufschlussreicher ist. Etwas vereinfacht stellt sich die Lage so dar: Wollte Punk durch einen primitivistischen Rückgriff die Rockmusik wieder zu ihrem vermeintlichen Ursprung und Sinn zurückführen,¹⁰¹ so hinterfragt Post Punk die Annahmen hinter der Vorstellung von Rockmusik. Musikalisch wird das klassische Muster des Rocksongs der Auflösung zugeführt: Songs spielen sich mehr in der Fläche ab, in rhythmischen Texturen denn in Melodien und Refrains und werden nicht selten zu Tracks, welche keinerlei Unterscheidung von Strophe und Refrain und keine narrative Erzählung mehr kennen.¹⁰² Grundsätzlich ist Virtuosität im Post Punk kein Schimpfwort mehr, eine Mehrheit der Bands arbeitet dennoch bewusst mit den Stilmitteln der Reduktion, der Wiederholung und des Minimalismus. Einige experimentieren dabei mit den noch jungen Möglichkeiten elektronischer Musik, andere beziehen Einflüsse von anderen musikalischen Genres mit ein oder betreiben einen allgemeinen Stileklektizismus. Vor allem aber zeigt sich der „Sündenfall“ durch Punk dadurch, dass zentrale Zuschreibungen an Rockmusik wie Authentizität, Vitalität und Männlichkeit hinterfragt werden. Viele Post Punk-Bands spielen zwar Rockmusik, oft auch mit Einflüssen von Funk oder Dub, verweigern aber die warmen und vitalen Konnotationen, welche damit üblicherweise einhergehen. Bestes Beispiel ist die Coverversion des *Rollings Stones*-Klassikers (*I can't get no*) *satisfaction* durch die US-amerikanische Post Punk-Band *Devo*, welche, statt

¹⁰¹ Punk hat die Rockmusik keineswegs neu erfunden, sondern bezieht sich stark auf die Garage-Bewegung der 60er Jahre, Rhythm'n'Blues und auf einige vor allem US-amerikanische Bands der 1970er, welche Punk in einem gewissen Maß vorweggenommen haben wie etwa *Iggy Pop*, *MC5* und *The New York Dolls*.

¹⁰² Die Unterscheidung von Songs und Tracks ähnelt der Unterscheidung von Werk und Text in der Kunsttheorie. Track markiert als Begriff die Ausdehnung in die Fläche und eine musikalische *all-over*-Struktur, welche nur vom Rahmen des Mediums begrenzt wird. In Live-Aufführungen und auf Platte gehen Tracks oft ohne Markierung ineinander über – ganz im Gegensatz zum Song, der für sich eine Einheit bildet. Das klassische Songschema Strophe-Refrain-Strophe ist im Track aufgelöst und die narrative Dimension oft weggelassen.

von Begehren getrieben, kühl, abgehackt, fast roboterhaft dargeboten wird. Auch herrscht ein erhöhtes Bewusstsein gegenüber den medialen und ökonomischen Strukturen, in denen sich Musik abspielt – gerade durch die Erfahrung, wie schnell Punk von der Unterhaltungsindustrie vereinnahmt worden ist. Post Punk ist wie Punk oft gesellschaftskritisch, formuliert seine Kritik aber weniger in griffigen Slogans. Seine Form ist nicht das Pamphlet, sondern der Kommentar, welcher nach dem Motto „the personal is political“ den Blick auf die Mikroebene richtet. Die Differenz von Post Punk und Punk ist der Differenz von Postmoderne und Moderne nicht unähnlich. In beiden Fällen allerdings sind die Grenzen nicht scharf zu ziehen und folgen unterschiedlichen Auffassungen der Begriffe. Man kann in Post Punk wie in der Postmoderne eine kritische Revision etablierter Konzepte wie Authentizität oder Autorschaft sehen, dies aber jeweils auch schon Punk und der Moderne zuschreiben. Tatsächlich ist auch der „klassische“ Punk gerade im Hinblick auf seine Authentizitätsrhetorik grundsätzlich ambivalent. Natürlichkeit hat ausgedient, die eigene brüchige Gemachtheit wird ausgestellt, und gerade dieses Aufzeigen von allem, was es *nicht* ist, lässt die Ergebnisse authentisch erscheinen. Punk setzt in einer primitivistischen Geste die Authentizität der Bastelei, des Dilettantischen und des Fehlerhaften gegen die Glätte der Virtuosität und der musikalischen Massenware – bevor er selber zu einer solchen wird und lediglich die Rhetorik dieser Geste bleibt. Umgekehrt kann man bei Post Punk wie der Postmoderne auch eine Rückholung gerade von Konzepten wie Authentizität sehen (oder deren Versuch) – etwa im Fall des frühen Industrial, welcher oft zum Post Punk gerechnet wird, oder im Kunstbereich im Bereich der „wilden“ Malerei.

Die Post Punk oder Wave-Kreise, je nach Begrifflichkeit, waren in Großbritannien, den USA und Berlin diejenigen, welche den jeweiligen Kunstszenen am nächsten standen, ja sich mit ihnen oft überschnitten.¹⁰³ So auch in Zürich. Dazu gehören die drei Bands *Kleenex/Liliput*, *Hertz* und *Expo*, für welche Peter Fischli Plattencover und Promotionsmaterial gestaltet und von denen einige Mitglieder auch bildend künstlerisch aktiv sind. Auch die meisten

¹⁰³ In Großbritannien wäre die Künstlergruppe *COUM* zu nennen oder eine Band wie *Gang of Four*, welche aus Kunststudenten bestand, in New York die No Wave-Szene und in Berlin der Umkreis der „Genialen Dilletanten“ [sic] (siehe Fussnote 91).

Beispiele für Überschneidungen von Kunst und Musik im Rahmen der Ausstellung „Saus und Braus“ gehören eher ins experimentelle, eher post punkige Eck von Punk. Zu erwähnen sind dabei der seit den 60er-Jahren aktive Performance- und Medienkünstler Dieter Meier, welcher sowohl mit eigenen Arbeiten wie auch mit einem Hörspiel seiner Band *Yello* in der Ausstellung vertreten ist. Ab 1980 wird Meier mit *Yello* Weltkarriere machen, während seine andauernde künstlerische Aktivität sich weiterhin vor allem in der Schweiz abspielt. Ein weiterer Künstler dieser Ausstellung, welcher aktiv Musik macht, ist Anton Bruhin, der bei *Saturn* spielt. Und natürlich ist Bice Curiger, die Kuratorin von „Saus und Braus“ und gute Bekannte von Fischli und Weiss, in diesen Kreisen unterwegs. Treffpunkte dieser musik- und kunstübergreifenden Szene sind in Zürich vor allem die Bar Kontiki und der Club Hey. Peter Fischli und David Weiss verkehren dort durch die 1970er- und frühen 80er-Jahre. „Die Szene war gross und breit“, erinnert sich David Weiss, „und im Kontiki waren alle Künstler, Musiker oder haben irgend so etwas gemacht. [Das Kontiki], das war dann unser Treffpunkt. Fast jeden Abend.“¹⁰⁴ Fischli und Weiss sind dabei in ihrem Selbstverständnis keine Punks, aber Sympathisanten und regelmäßige Konzertgeher.¹⁰⁵ Für beide Künstler ist Punk nicht die erste, aber eine wichtige Station in ihrer eigenen subkulturellen Sozialisierung. Im Rahmen der von der Universität Zürich geführten Interviews wurden beide nach ihren Werdegängen befragt, und es ist bemerkenswert, dass beide mindestens so viel über Populärkultur wie über Kunst sprachen. David Weiss' Erzählung gerät nach kürzester Zeit – erste Kontakte zur Kunst, Vorkurs an der Kunstgewerbeschule Zürich, Bildhauerfachklasse in Basel – von der Kunstbahn ab und führt unter anderem über die Hippieszene in San Francisco, eine Kommune in Berlin und eine weitere im Tessin durch diverse Stationen gegenkultureller Verdichtung bis zur von Punk geprägten Zürcher Szene der späten 1970er-Jahre. Der rote Faden durch diese verschiedenen Szenen scheint dabei vor allem ein gewisses Selbstbild oder die Identifikation mit einer bestimmten Rolle gewesen zu sein:

¹⁰⁴ Weiss 2008, S. 8. Die Schweizer Rechtschreibung kennt kein „scharfes S“ („ß“). Diesbezüglich können Zitate aus Schweizer Publikationen von der bundesdeutschen Rechtschreibung abweichen.

¹⁰⁵ David Weiss: „[...] aber ich war kein Punk, also kein Mitglied der Punkbewegung. Aber sie hatten natürlich alle meine Sympathie [...]“. (Weiss 2008, S. 10). Peter Fischli äußerte sich im persönlichen Gespräch ähnlich, beschreibt sich als sympathisierenden Mitläufer, trotz seinen Aktivitäten für diverse Bands.

diejenige des Bohémiens.¹⁰⁶ So kommentiert Weiss etwa seinen Aufenthalt in der Hippieszene folgendermaßen: „Ich muss aber sagen, ich war nicht ein Hippie, es hat mich einfach fasziniert, soziologisch und kulturell und aus was weiss ich für Gründen. Ich war, weil ich vorher die Kunstgewerbeschule gemacht hatte, eher ein Bohème.“¹⁰⁷ Peter Fischli äusserte sich in der gleichen Interviewreihe noch expliziter in diese Richtung. Er erzählte, dass die Attraktivität der Vorstellung Künstler zu sein, konkreten Vorstellungen, wie dies umzusetzen wäre, vorangegangen sei. Und auch er erzählt auf die Frage nach seinem Werdegang hin lang und breit von seinen populärkulturellen Faszinationen und Sozialisationen. In einem anderen Interview erzählt er speziell seine musikalische Sozialisation nach. Da dieses Interview leider bis zur Fertigstellung dieser Arbeit noch nicht freigegeben war, zitiere ich Fischli über seine Pop-Sozialisationsgeschichte aus dem Interview mit Fischli in der Schweizer Punkanthologie „Hot Love“:

„Als ich zwölf war, gab es in dem Dorf, in dem wir wohnten, zwei Halbstarke. Das waren meine Nachbarn, und sie wiesen mir den Weg. Das war das erste Mal, dass ich mit Jugendkultur in Berührung kam. Dann kam die Beatmusik, Sechzigerjahre-Gitarrenbands wie The Yardbirds waren für mich prägend. In den Siebzigern gefiel mir die Rockmusik mit ihrem Bombasto-Seich nicht mehr. Stattdessen begann ich Bebop zu hören, Charlie Parker und so, weil ich fand: Das ist schnell, kompromisslos, hart und ungeheuer knapp. Als Punk kam, war das wie eine Erlösung. Es war logisch, mit meiner Vorgeschichte, dass mir das gefällt.“¹⁰⁸

In diesem Interview wird auch deutlich, dass die Identifikation mit Punk stark über das „Image“, die Ästhetik und die Rollenbilder funktionierte: „Die erste

¹⁰⁶ Der Bohème-Begriff (von franz: bohémien: Böhme, Zigeuner) geht auf das 19. Jahrhundert zurück, wo er eine Pariser Szene von Künstlern, Literaten und Studenten rund um das Quartier Latin bezeichnete (vgl. dtv Lexikon Bd. 2 1999, S. 325). Der Begriff hat sich aber nicht in seiner historischen Bedeutung, sondern in seinen Konnotationen erhalten: künstlerisch, individualistisch, anti-bürgerlich. Siehe dazu: Schwendter 1978, S. 125-133.

¹⁰⁷ Weiss 2008, S. 4. Die Kunstgewerbeschule Basel war laut Weiss stark künstlerisch ausgerichtet im Gegensatz etwa zur pragmatisch berufsorientierten Zürcher Schule, was für seine Wahl ausschlaggebend war: „Ich fühlte mich als Bohème, ich ging in die Bildhauerfachklasse Basel. Auch durch Bekanntschaften in der Szene mit anderen Bildhauern, das für mich irgendwie so ein bisschen das Machozeug.“. Ebd., S. 2.

¹⁰⁸ In: Cerutti 2007, S. 111. „Bombasto-Seich“ heisst auf Hochdeutsch etwa „Bombasto-Blödsinn“.

Berührung kam über die Bilder. [Im Fernsehen lief] damals eine deutsche Dokumentation ‚Punk in London‘; ich habe mir sie nach vielen Jahren nochmals angeschaut und realisiert, wie sehr mich diese Sendung beeinflusst hat. [...] Irgendwie war da so ein Außenseitertum, das mir zusagte.“¹⁰⁹

3.1.1 Das Projekt Migro (um 1980)

Fischli und Weiss’ Faszination und Wunschidentifikation mit populärkulturellen Außenseitern und die Nähe zur Punkszene manifestiert sich um 1980 im Behaupten einer nicht-existierenden Band namens *Migro*. Zusammen mit dem gemeinsamen Freund Stefan Wittwer, selber Musiker und auch gelegentlich bildend künstlerisch tätig, setzen Fischli und Weiss gezielt das Gerücht in die Welt, gemeinsam eine Band zu haben. In der Literatur wird *Migro* kaum behandelt. Bice Curiger beschreibt in ihrem Text „Zwischen E-Kultur und Punk. Beobachtungen in der Schweizer Szene“ (1980) *Migro* als „herrliches Gerücht einer phantastischen Band, die einfach nie auftritt, manchmal Mitglieder und Instrumente ersetzt und von ihren Fans immer im falschen Augenblick (anlässlich von Konzerten anderer Gruppen) lauthals auf die Bühne gerufen wird... Und hie und da geistern seltsame ‚Migro-Inserate‘ durch die Fanzine-Presse.“¹¹⁰ Curiger druckt in ihrem Artikel auch ein Schwarz-Weiß-Foto des von Peter Fischli gestalteten Signets der Gruppe ab (Abb. 34). Weiteres rares Bildmaterial bietet der Saus und Braus Katalog, welcher ein Foto von David Weiss und Stefan Wittwer enthält, unterschrieben mit „Zwei Mitglieder der Gruppe Migro“ (Abb. 35). Renate Goldmann erwähnt das Projekt kurz in ihrer Dissertation über Fischli und Weiss, fügt aber diesem Material nichts Neues hinzu.¹¹¹ In den von der Universität Zürich geführten Interviews wurden Fischli und Weiss auf das durch die mangelnde Literaturlage zu einem Gerücht gewordene Projekt *Migro* angesprochen. Fischli bezeichnete *Migro* als reine Schnapsidee, sie hätten es einfach lustig gefunden zu behaupten eine Band zu haben. Das hätte sich auf einer Klatsch- und Tratschebene abgespielt und sei dann vom Punk-Fanzine „No Fun“ aufgegriffen worden. Künstlerische Strategie

¹⁰⁹ Ebd., S. 112.

¹¹⁰ Curiger 1980a, S. 8.

¹¹¹ Vgl. Goldmann 2006, S. 280.

hätte dahinter keine gesteckt. David Weiss beschreibt die Motivation hinter *Migro* als eine Mischung zwischen Dazugehören-Wollen und einem Scherz:

„Die haben wir gegründet und wir haben einfach vor allem darüber gesprochen. Wir haben ja keine Instrumente gespielt. Weil in der Kontiki da waren sehr viele Musiker und die hatten alle ihre Gigs und ihre Vorstellungen oder Übungslokale. Und das hatten wir nicht und wir haben einfach so getan, als hätten wir eine Band und so konnten wir über Musik sprechen und wir konnten auch mit den anderen über Musik sprechen, aber wir haben nicht gedacht, wir müssen das auch machen. Also das war sehr weit weg von irgendwelcher Realisation „wir als Musiker“. Nein, im Gegenteil, das war der Vorsatz, dass es das nicht gibt.“¹¹²

Auch wenn beide ihr Projekt *Migro* im Nachhinein künstlerisch herunterspielen, so ist das Projekt doch – ob beabsichtigt oder nicht – ein sehr intelligenter, künstlerischer Kommentar zu den Eigenschaften und Mechanismen von Punk. *Migro* deckt auf, denunziert aber nicht, sondern spielt selber wohlwollend das Spiel mit. Dabei ist das Schöne an *Migro*, dass es von der Wirklichkeit im Punk gar nicht weit entfernt war. Das Behaupten einer Band, die Motivation, eine Band haben zu wollen und die Realisation dessen sind im Punk unglaublich nahe beieinander. Etliche Musiker, welche im Rahmen von Punk bekannt und erfolgreich werden, haben ihr Instrument bei der ersten Bandprobe wenig oder gar nicht beherrscht. DIY und die Absage an Virtuosität führten dazu, dass viele Bands als reine Konzepte oder als reine Behauptung gegründet werden und die Musik nachgereicht wird, ja die Instrumente überhaupt erst erlernt werden müssen. Ein schönes Beispiel ist die Gründung der frühen deutschen Punkband *S.Y.P.H.*, wie sie von den Mitgliedern Thomas Schwebel und Harry Rag in Jürgen Teipels *Oral History* des deutschen Punk nacherzählt wird.¹¹³ Am Anfang sei Schwebels Idee einer Band mit dem Namen „Syph“ gestanden. Harry Rag erzählt: „Und dann wurde die Band gegründet. Es gab weder Instrumente noch irgendwas. Das wurde einfach proklamiert. Mit

¹¹² Weiss 2008, S. 13.

¹¹³ Teipel 2001.

Spraydosen und selbst gemachten Stickern und T-Shirts.“¹¹⁴ Auf die Ausarbeitung eines Bandschriftzugs (aus „syph“ wurde „S.Y.P.H.) und die Produktion von Stickern und Bandshirts folgen Titel und Texte von Songs, zu denen es keine Musik gibt. Erst als die behauptete Band kurzfristig eingeladen wird an einem Musikfestival zu spielen, werden binnen einer Woche Songs geschrieben und Mitmusiker aufgestellt. Und es funktioniert. Die Grenze zwischen dem Träumen in einer Band zu sein, „Band zu spielen“ und in einer Band zu spielen, ist durch Punk durchlässig geworden. *Migro* spielt mit dieser konzeptuellen Grauzone und mit den Strategien des Marketings, welche dabei – wenn auch im Punk nicht als solche benannt oder erkannt – eine Rolle spielen: Generierung von Aufmerksamkeit und die Ausarbeitung einer *corporate identity*. Die Band wird behauptet, die Behauptung verbreitet, und für die Band wird ein Schriftzug oder ein Logo ausgearbeitet, das Wiedererkennbarkeit garantieren soll. Das Bandlogo, wenn auch an sich eine ältere Erfindung, macht im Punk besonders Karriere, wohl weil es leicht selbst zu kreieren und zu verbreiten ist: auf Buttons, Stickern, Konzertankündigungen oder auf Jacken gemalt. Jede Band, egal wie groß oder klein, hat ihr eigenes Logo, ihren individuell gestalteten Schriftzug.¹¹⁵ Das *Migro*-Signet sowie das „Bandfoto“ im „Saus und Braus“-Katalog kommen also den Gepflogenheiten im Punk entgegen. Sie scheitern aber auch absichtlich. Signet wie Bandfoto haben nichts mit der im Punk üblichen Coolness zu tun, sie sind witzig bis lächerlich und stellen ihre Unzulänglichkeit deutlich aus. Das Bandfoto etwa zeigt Stefan Wittwer und David Weiss, die jeweils zwei Finger von einer Hand abspreizen und diese zu einem „M“ zusammenhalten. Das übertrieben künstliche Handzeichen und der halbherzig angestrengte Gesichtsausdruck der beiden macht klar: hier wird „Band gespielt“ und nicht versucht ernsthaft mitzumischen.¹¹⁶ Fischli, Weiss und Wittwer zeigen mit *Migro*, dass sie einerseits gerne dabei sein möchten und die Welt des Punk schätzen, markieren aber auch eine Differenz. Diese kann man als

¹¹⁴ Ebd., S. 47.

¹¹⁵ Eine Doppelseite aus der Schweizer Punkanthologie „Hot Love“, auf welcher die Logos von Schweizer Bands abgebildet sind, vermittelt davon ein gutes Bild (Abb. 36).

¹¹⁶ Schon der Bandname „Migro“ bleibt hinter den meist provokanten Bandnamen im Punk zurück – ich erinnere an Namen wie *Sex Pistols* oder, als Beispiel für Zürcher Bands, *Dogbodys* oder *Sperma*. „Migro“ erinnert dagegen an die Schweizer Warenhauskette „Migros“, welche phonetisch gleich ausgesprochen wird. Das Warenhaus hat ein „M“ als Logo, auf welches Wittwer und Weiss auf dem Bandfoto möglicherweise anspielen.

Mangel sehen, schlüssiger ist aber, dass sie den Status des Projektes als künstlerischen Kommentar markiert, welcher zwischen Satire und humorvoller Hommage anzusiedeln ist.

Das *Migro*-Signet ist wie das Bandfoto mehr eine liebevolle Karikatur von Punkgepflogenheiten denn ein Versuch diese nachzuahmen. Es ist im Gegensatz zur stets grafischen Umsetzung von Bandlogos als Objektassemblage gestaltet. Ob es jemals den privaten Raum seiner Erfinder verlassen und in irgendeiner Form Öffentlichkeit erreicht hat, ist nicht bekannt. Das Signet als Objekt präsentiert sich als Zwitter aus einer stilisierten Gitarre und einer Malerpalette. Auf ein Stück Holzfurnier, das in der Form eines Gitarrenkörpers ausgeschnitten wurde, ist am schmaleren Ende ein Pinsel angenagelt, der in dieser Anordnung den Gitarrenhals suggeriert. Das Schallloch, welches bei einer akustischen Gitarre üblicherweise unterhalb des Halses in den Körper geschnitten ist, ist auf dem Stück Furnier an den Rand gerutscht. Dort sorgt es gemeinsam mit vier Flecken Farbe, welche entlang dem oberen Rand angeordnet sind, dafür, dass sich das Stück Furnier auch als Palette lesen lässt. An dem ganzen Gebilde ist eine Schnur befestigt, welche einerseits als Aufhängevorrichtung dient und andererseits einen Gitarrengurt suggeriert. Das *Migro*-Signet ist eine Metapher, eine Maler-Gitarre oder eine Gitarren-Palette, und suggeriert demnach einen Benutzer, der ein Musiker-Maler oder ein Maler-Musiker ist – also die Eigenschaften des (Rock)Musikers mit dem des Malers oder Künstlers verbindet. Die Gitarre (meist die E-Gitarre) ist für den Rockmusiker ein genauso zentrales Attribut wie die Palette für den Maler. Die elektrifizierte Gitarre steht wie kein anderes Instrument nicht nur für den männlichen Rockstar, sondern auch für die Attribute Vitalität, Authentizität, Männlichkeit und Rebellentum, welche ihm zugesprochen werden.¹¹⁷ Interessanterweise ist im *Migro*-Signet aber eher eine akustische Gitarre angedeutet, sofern man den Palettengriff als Schallloch liest, denn E-Gitarren haben kein solches. Die Zuschreibung ist zumindest offen, womit die akustische Gitarre assoziativ im Raum steht. Mit ihr verschiebt sich der Konnotationshorizont etwas. Sie wird eher mit Lagerfeuer-Romantik oder

¹¹⁷ Einen guten Überblick über die Kulturgeschichte der E-Gitarre bietet der Katalog der Kunsthalle Wien zur Ausstellung von 2003/04 „Go Johnny Go“ (Kat. Ausst. Kunsthalle Wien 2003) sowie das Buch von Steve Waksman „Instruments of Desire. The electric guitar and the shaping of musical experience“ (Waksman 1999).

der Figur des Folk-Sängers verbunden, welcher bestenfalls à la Woodie Guthrie oder Bob Dylan die kritische Stimme einer Gesellschaft darstellt, Ende der 1970er allerdings einen etwas angestaubten Ruf hat. Mit ihr kommen aber auch Aufladungen ins Spiel, welche älter sind als die Popmusik. Das Instrument ist durch seine an einen weiblichen Körper erinnernde Form stets erotisch konnotiert – und gerne von Männern gespielt (daran hat sich auch mit der Elektrifizierung nichts geändert). Entsprechend gibt es auch schon vor Pop männliche, vitale, potente Gitarrenspielerfiguren – etwa in der spanischen Flamenco-Musik oder in der Figur des musizierenden Zigeuners.¹¹⁸ Aber auch für eine solche Figur funktioniert die *Migro*-Gitarre nicht als „Männer-Verstärker“¹¹⁹. Sie ist zu offensichtlich und ostentativ gebastelt, mit allen Konnotationen der Unzulänglichkeit und Schrulligkeit. Als elektrifizierte „Soundmaschine“¹²⁰ taugt sie erst recht nicht. Weder die akustische noch die metaphorische Kraft der E-Gitarre vermag das *Migro*-Signet zu erzeugen, es zitiert sie lediglich – und zieht aus seiner eigenen Unzulänglichkeit einen gewissen Humor.

Spricht das *Migro*-Signet vom Wunsch, ein mit den Attributen des Rockstars ausgestatteter Künstler zu sein, so drückt es zugleich die Unmöglichkeit und vielleicht auch die Naivität dieses Wunsches aus. Das gilt auch für den Aspekt des Malers – schon allein, weil Fischli, soweit in der Literatur bekannt, nie gemalt hat. Die Palette verweist also auf etwas, was er *nicht* ist. Dennoch ist der Hinweis auf die Malerei gerade in der Entstehungszeit des Signets um 1980 nahe liegend. Die Rückkehr der Malerei aufs Parkett der Kunstszene ist damals ein großes Thema – inklusive malerischer Positionen, welche die klassischen Attribute des Rockstars teilen. Die „Neuen Wilden“ galten als extrem, intensiv,

¹¹⁸ Möglicherweise sind diese prä-Pop Konnotationen im *Migro*-Signet über einen Verweis auf das Werk von Pablo Picasso angelegt, welcher als Figur selbst am Bild des spanischen Machos teilhat. Picasso hat die Gitarre als Motiv überaus häufig gewählt. Vor allem aber existiert eine Atelier-Aufnahme, welche eine Gitarre in einem ähnlichen Setting zeigt – an einer Leinwand aufgehängt, mit aus Papier gebastelten Armen, welche sie halten und dem Gitarristen zeichnerisch auf der Leinwand angedeutet (Abb. 37). Es ist allerdings fraglich, ob Fischli diese Atelier-Aufnahme gekannt hat. Der Picasso-Bezug würde des Weiteren einen Vergleich mit seinem analytischen Kubismus aufmachen, welcher über den Assemblage-Charakter des Signet sowie der Arbitrarität des Zeichens etwa im Pinsel haltbar wäre. Und natürlich ist die zentrale Arbeit, welche den Beginn von Picassos analytisch kubistischer Phase markiert, abermals eine Gitarre (Bois 1992).

¹¹⁹ Titel eines Aufsatzes von Drehli Robnik im Katalog zu „Go Johnny Go“, in: Kat. Ausst. Kunsthalle Wien 2003, S.56-63

¹²⁰ Lee Renaldo, in: Kat. Ausst. Kunsthalle Wien 2003, S.72

authentisch, als Künstler, die sich in ihren Werken ausdrücken. Doch weniger deren Ausdruckspathos liegt Fischli und Weiss nahe, sondern die ironischeren, intellektuelleren Künstler wie Sigmar Polke, Martin Kippenberger und Albert Oehlen. Diese waren nicht nur als Künstler interessant, sondern vor allem auch als männliche Figuren. David Weiss erinnert sich im Interview an seine Erfahrungen in Köln: „Das waren tatsächlich alles Machos. Von Polke über Kippenberger bis zu allen anderen, das waren alles Männer, die sich nachts in den Bars rumtrieben, lange. Und das hat uns natürlich gefallen.“¹²¹ Besonders Sigmar Polke war eine wichtige Figur für Fischli und Weiss, da er Ende der 70er- und Anfang der 80er-Jahre zeitweise in Zürich gelebt hat.¹²² Nach Weiss' Erzählungen hat er in der Zürcher Szene einiges ausgelöst: „Und der hat ja auch viele – hatten wir das Gefühl – Türen geöffnet. Durch seinen Lebensstil, seine Persönlichkeit.“¹²³ Weiss erinnert sich: „Er war präsent in allen Nachtbars, die es damals gab. Er war einfach da, er ist rumgehangen in seinen Pantherhosen, schmuddelig aggressiven Lederjacken. [...] Seine Lebensführung hat sich schon stark unterschieden von unseren Lehrern in der Kunstgewerbeschule... Rockbohème, das war eine Lebensführung...“¹²⁴

3.1.2 Peter Fischli, Cover für Kleenex-Single Ü / YOU (1979)

1978 gestaltet Fischli zum ersten Mal Material für eine befreundete Punkband, und bis in die frühen 1980er-Jahre betreibt er dies weiter. Die Arbeiten sind interessant, da Fischli in diesem popkulturellen Auftragsrahmen künstlerische Strategien entwickelt, welche für die *Wurstserie* und das weitere Werk von Fischli und Weiss bedeutend werden. Besonders im Hinblick auf das Verfahren der Bricolage, des Dilettantismus und des Spielens mit Kunstgeschichte sind seine Erfahrungen im Punkumfeld wichtig. Nach eigenen Aussagen war gerade die Tatsache, dass sich diese Arbeiten außerhalb des Kunstbereichs abspielen, für ihn damals attraktiv. Der junge Fischli fühlt sich in dieser Rolle wohler als in der

¹²¹ Weiss 2008, S. 20-21.

¹²² Siehe Fußnote 35.

¹²³ Weiss 2008, S. 18.

¹²⁴ In: Goldmann 2006, S. 580-581.

klassischen Rolle des Künstlers. Punk stellt dabei für ihn zunächst einen Freiraum dar, in dem der Druck Kunst zu produzieren wegfällt:

„Für mich war Punk geradezu ein Glücksfall. Eben fertig mit der Kunsthochschule in Bologna kam ich zurück nach Zürich in eine persönliche Zwischenphase – und in die frühe Punkszene rund um den Club Hey. Du denkst ja immer, nach Abschluss der Schule bist du dann Künstler, und das müsstest du dann einlösen. [...] Weil ich mit Klaudia Schifferle befreundet war und sie ihre Band *Kleenex* gegründet hatte, hiess es plötzlich: Komm, mach unser Cover. Für mich war das die Möglichkeit, Dinge herzustellen, die nicht in das Gefäss ‚Kunst‘ passen mussten. Du konntest einfach etwas basteln, und das war toll, weil es auf der Strasse stattfand: Kleber, Plakate, Covers. Das war für mich hundertmal attraktiver, als Zuhause zu sitzen und ‚Künstler‘ zu sein ...“¹²⁵

Ein Aspekt, den Fischli in diesem Zusammenhang betont und welcher auch für die *Wurstserie* wichtig ist, ist eine bestimmte Produktionshaltung: spontan, niederschwellig, ohne Anspruch an Perfektion der Ausführung – oder in anderen Worten: bastlerisch und geprägt vom DIY-Gedanken. Dabei ist der soziale Aspekt wichtig und auch, dass dabei eine ganze Szene in Bewegung gerät und sich hochschauelt:

„In Zürich trafen sich um den Club Hey ziemlich schnell und früh die Gleichgesinnten. Das war ein kleiner Kreis von vielleicht 50 Leuten. Dadurch entstand eine extreme Dynamik. Jeder sagte: ‚Wenn der das kann, dann kann ich das auch.‘ Das hast du dir nie gross überlegt. Du wolltest keine langwierigen Prozesse auf dich nehmen, alles musste schnell gehen. Wie Kippenberger sagte: ‚Heute denken, morgen fertig.‘“¹²⁶

Diese von Fischli beschriebene Dynamik in der Szene zeigt sich exemplarisch in der Ausstellung „Saus und Braus“, die in der Arbeit noch ausführlicher behandelt werden wird.

¹²⁵ In: Cerutti 2007, S. 111.

¹²⁶ Ebd., S. 115.

1978 gestaltet Fischli sein erstes Plattencover für die erste Veröffentlichung der Band *Kleenex*, eine EP mit vier Stücken.¹²⁷ Er arrangiert dafür Fotografien der Bandmitglieder mit Spaghetti und Kinderspielzeugschallplatten zu einer grafischen Oberfläche (Abb. 38). Auffällig ist die helle und fröhliche Gestaltung, welche der gängigen rauen, schwarz/weiß Collageästhetik des Punk, wie Fischli sagt, bewusst entgegengesetzt ist: „Also, die Frage war: Welche Bilder sind innerhalb der Punkästhetik noch nicht verbraucht? Da waren alles Buben mit Lederjacken und möglichst viel Schwarz. Also machten wir genau das Gegenteil.“¹²⁸ Das Spielzeugelement greift Fischli in seinen Arbeiten für Bands immer wieder auf. Für eine Ankündigung von einem Konzert von *Kleenex* und *Hertz* verwendet er etwa Holzklötze (Abb. 39) und für die Band *Expo* gestaltete er ein Plattencover aus Elementen des Konstruktionsspielzeugs „Mecano“ (Abb. 40). Fischli bricht dabei nicht nur ein geometrisches, konstruktivistisches Formenvokabular auf eine triviale Ebene herunter, er kommentiert auch treffend den spielerischen Charakter von Punk, wo auf Instrumenten gespielt, mit Instrumenten gespielt und „Band gespielt“ wird. Die Leistung von diesen Covers von Fischli liegt darin, mit bekannten Gegenständen eine einfache und zugängliche Bildsprache zu kreieren, welche aber bei näherem Hinschauen doch verschiedene Bedeutungsebenen anklingen lässt – eine Qualität, welche er auch in seine Arbeiten mit David Weiss einbringt. Das zweite Plattencover, welches Fischli für *Kleenex* gestaltet, möchte ich einer näheren Betrachtung unterziehen. Es handelt sich um eine Single mit den Stücken *You* und *Ü* von 1979 (Abb. 41, 42).

Beide Umschlagsseiten der Single sind rein grafisch gestaltet, ohne die zusätzliche Verwendung von Fotografien wie bei anderen Covers. Die Vorderseite (Abb. 41) ziert eine aus einfachen geometrischen Formen aufgebaute Figur. Die Figur basiert auf einem Kreis, dem auf der rechten Seite ein keilförmiges Stück herausgeschnitten ist, was den Eindruck eines offenen

¹²⁷ Die Veröffentlichung hat lediglich eine Auflage von 500 Stück und ist für den erweiterten Bekanntenkreis gedacht. Fischli druckt sämtliche Cover im Siebdruckverfahren. Gefaltet werden sie von den Bandmitgliedern von Hand. Vgl. Marder 1986, S. 17.

¹²⁸ In: Cerutti 2007, S. 115.

Mundes erweckt.¹²⁹ Der kreatürliche Eindruck wird durch zwei kleine konzentrische Kreise in der oberen Kreishälfte verdeutlicht, welche sich als Augen lesen, und zwei kleine Balken, welche den Kreis als Beine zu stützen scheinen. Der Eindruck einer sprechenden Figur, einer Art Smiley von der Seite, wird verstärkt durch eine angedeutete Schallwelle vor dem offenen Mund, welche tatsächlich der auf einen weiteren Radius verschobene ausgeschnittene Kreisabschnitt ist. Der sich dazwischen ergebende Raum ist mit kleinen Kreisen ausgefüllt, in deren Mitte der Schriftzug „Kleenex“ prangt – als würde die Figur den Namen der Band rufen. Tatsächlich hat Fischli als Vorlage ein Piktogramm für eine Gegensprechanlage verwendet.¹³⁰ Die Figur ist aus schlichten Formen zusammengesetzt, aus Kreisen und Balken, deren Binnenflächen mit unterschiedlich dichter Punkterasterung ausgefüllt sind. Dies suggeriert vergrößerte und ausgeschnittene Druckerzeugnisse, welche zusammen collagiert wurden. Beim näheren Hinsehen offenbaren sich einige Schnittstellen/Fehlstellen, welche drauf hinweisen, dass hier tatsächlich collagiert wurde. Im Mundwinkel etwa, wo die beiden Balken, welche den Mund begrenzen, aufeinander treffen, sind die Punkte der Binnenrasterung des „Gesichtes“ angeschnitten. Der Bildgrund ist mit drei grünen Flächen rhythmisiert, welche ebenfalls den Eindruck erwecken ausgeschnitten zu sein. Diese Flächen sind ähnlich den Punkterasterungen mit einem regelmäßigen Muster von Dreiecken und Kreisen angefüllt, welche an den Rändern angeschnitten sind. Auch hier wird der Eindruck von ausgeschnittenen Flächen erweckt. Die Rückseite der Single ist im gleichen Stil gestaltet (Abb. 42) und zeigt eine kleine Figur, welche wieder auf der Basis eines Kreises gestaltet ist, nun aber frontal statt im Profil zu sehen ist. In den Kreis sind zwei kleine, enge Keile als Augen geschnitten, Mund ist keiner angedeutet. Die Figur gleicht einem wütenden „Smiley“ mit zusammengezogenen Augenbrauen und einem verkniffenen Blick. Kleinere Figuren nach dem Schema derjenigen auf der Vorderseite sind über die Fläche um das böse Smiley herum verstreut und weisen je zwei Sprechwellen auf, wonach jeweils eine Angabe zur Publikation

¹²⁹ Die Grafik erinnert stark an die Computerspiel-Figur Pac-Man. Das Spiel kam allerdings erst 1980 auf den Markt.

¹³⁰ Vgl. Goldmann 2006, S. 280.

zu lesen ist. Zwei davon verweisen auf die beiden Songs der Single, welche jeweils mit „FRIENDLY-SIDE“ und „ANGRY-SIDE“ titulierte sind. Dies ist ein Hinweis darauf, dass die beiden Figuren auf der Vorder- und Rückseite jeweils einem der beiden Lieder und deren Stimmung entsprechen. Dies war eine Vorgabe der Band an Peter Fischli.¹³¹ Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, dass über den rechten Rand der Rückseite eine gestrichelte Linie läuft, mit dem Piktogramm einer Schere und dem Hinweis „cut here“ versehen. Dies lenkt die Aufmerksamkeit auf die Innenseite der Schallplattenhülle, wo ein Foto der Band auf die Struktur eines Puzzles gedruckt abgebildet ist.

Fischli arbeitet für dieses Plattencover im erweiterten Sinn mit „dem, was herumliegt“. Hier ist wieder, im Jahr der Entstehung der *Wurstserie*, der Bricolagebegriff im doppelten Sinn gültig: als konkrete Bastelei wie als Arbeit mit Versatzstücken der Kultur. Bedient sich Fischli für das erste *Kleenex*-Cover noch bei Spaghetti und Spielzeug, greift er für *You/Ü* in den Fundus der Kunstgeschichte. Verschiedene Kunstrichtungen klingen in der Arbeit an: die Punkterasterung, die Farbigkeit, der Humor und die Verwendung einer Gebrauchsgrafik erinnern an die Pop Art-Positionen von Sigmar Polke und Roy Lichtenstein, die Komposition aus einfachen geometrischen Formen dagegen löst Assoziationen an den russischen Konstruktivismus aus und, für Fischli als Schweizer Künstler naheliegender, an die Zürcher Schule der Konkreten. Diese entwickelte vom Bauhaus ausgehend – die frühen Protagonisten hatten am Bauhaus gelehrt oder gelernt und kamen nach dessen Schließung in die Schweiz zurück – eine vom Konstruktivismus ausgehende universale Formensprache, welche unter dem Schlagwort der „Guten Form“ besonders über die angewandten Bereiche auch zu einer „guten Gesellschaft“ führen sollte. Die Konkreten dominieren seit Ende des Zweiten Weltkrieges die Schweizer Kunst und Gebrauchsgrafik bis in die 70er Jahre hinein und stellen eine Vorgabe, an der sich mehrere jüngere Künstlergenerationen abzuarbeiten haben – epigonal oder antagonistisch. Für Peter Fischli muss dieser Generationskonflikt doppelt gelten, ist doch sein Vater ein bekannter Architekt, Maler und Bildhauer der

¹³¹ Vgl. Marder 1986, S. 50. Die beiden Smileys wurden in der Folge ähnlich wie Bandlogos verwendet, zum Beispiel auf im Punk sehr beliebten Buttons (vgl. Grand 2007, S. 170-171).

Konkreten Schule. Fischli bedient sich also für das Cover ganz konkret der Kultur seines Vaters und mit Konstruktivismus und Pop Art zwei weiterer Ende der 1970er-Jahre etablierten Kunstrichtungen. Er benutzt sie in Versatzstücken und Andeutungen für ein Cover einer Punkband, und bedient sich dabei des für Punk typischen Spiels mit kulturellen Zeichen und Codes. Im Punk steht dieses Sich-Bedienen bei kulturellen Motiven meist im Dienste der großen Provokation. Bei Fischlis Arbeiten für *Kleenex* ist eine derartige Aggression nicht zu spüren, aber eine kleine Provokation ist dennoch gegeben, wenn er im Land der „Guten Form“, als Sohn eines Konkreten, diese Errungenschaften für einen gänzlich anderen Kontext missbraucht. Punk ist nicht nur als Subkultur damals noch etwas anrühiges, er pflegt auch eine Ästhetik des Heterogenen und Nichtperfekten, welche der Ideologie der Guten Form entgegengesetzt ist. Eine größere Distanz zu der Kultur der Väter, beziehungsweise seines Vaters, kann Fischli eigentlich gar nicht markieren als mit dieser nonchalanten „Verwurschtung“ konkreter Tradition. Die Emanzipation gegenüber der etablierten Kultur, die Behauptung einer eigenen Position, sind für Fischli Leitthemen von Punk. Er spricht in diesem Zusammenhang von dem „Willen, sich seine eigene Welt zu bauen“¹³², davon, mit „Respektlosigkeit“ alles zu verwenden, was man haben wolle und davon, dass „Kopieren ein Teil des Spiels [war], so lange man mit den Versatzstücken seine eigene Geschichte erzählte.“¹³³ Punk kommt für ihn nicht nur einer Befreiung von seinen eigenen Ansprüchen gleich, Punk bedeutet für ihn auch, dass ihm die ganze Welt als Material offen steht und er daraus machen kann, was er will: „Man hat ja auch gemerkt, dass man Codes neu beschreiben kann. Man nimmt ein Zeichen und benützt es für etwas anderes. Das war eine Vorgehensweise des Punk.“¹³⁴ Fischli beschreibt hier Punk als ein gänzlich postmodernes Feld – alles ist schon da und wird neu gemischt, verwertet und nur so kann eine eigene Position formuliert werden. Geschichte funktioniert nicht mehr vertikal, nicht mehr diachron, sondern horizontal, synchron. „Gerade weil es dies [frühere künstlerische Positionen] schon gab, konnte der Punk der Siebziger funktionieren wie ein Flächenbrand. Er

¹³² In: Cerutti 2007, S. 115.

¹³³ Ebd., S. 115.

¹³⁴ Ebd., S. 116.

hatte keine Geschichte, sondern setzte viele verschiedene Geschichten neu zusammen, wie ein Schüttelbecher.“¹³⁵ Fischlis Beschreibung von Punk könnte genauso eine Beschreibung seiner eigenen Situation als Künstler Ende der 1970er-Jahre sein. Nach den 1970er-Jahren ist scheinbar alles offen, alles da, alles möglich. Anstatt nach Abschluss der Kunstakademie zu versuchen einen (Fort-)Schritt hinter diese Kunst zu setzen, verlässt Fischli das Kunstfeld, bedient sich sozusagen von außen der Kunstgeschichte und erprobt dabei seine eigene Stimme als Künstler.¹³⁶ Die Bricolage ist dabei Methode wie Thema, markiert sie doch im scheinbar unzulänglichen und handgemachten Verwenden von etablierten Codes die Distanz zu diesen und zugleich über Spuren die eigene Präsenz. Fischli erarbeitet sich im Rahmen von Punk Verfahren und Produktionshaltungen, welche nicht nur die zeitgleich entstanden *Wurstserie*, sondern auch sein ganzes späteres Werk im Duo mit David Weiss weiter prägen werden.

3.2. Mythos 1980

1980 ist in der Schweiz ein kulturell wie gesellschaftlich stark aufgeladenes Jahr. Die meisten Schweizer werden es mit dem den Jugendunruhen verbinden, welche im Mai 1980 in Zürich ihren Anfang genommen haben und der Schweiz in den folgenden Monaten und Jahren ihr eigenes „1968“ beschert haben. „1980“ ist dabei synonym mit dem „heißen Sommer 1980“ als Zürich, wie es im Titel der ikonisch geworden Pseudo-Dokumentation der Unruhen *Züri brännt* heißt, tatsächlich brennt. 1980 ist auch synonym geworden mit dem Ruck, der damals von der „Bewegung“, wie die Unruhen von den Protestlern genannt worden sind, ausgehend durch die Schweizer Gesellschaft gegangen ist. Die Schweizer Kunstgeschichtsschreibung hat 1980 ebenfalls zu einem Schlagwort gemacht.

¹³⁵ Ebd., S. 115.

¹³⁶ Für ein weiteres Plattencover für die Band *Kleenex/Liliput*, die Single *Eisiger Wind*, arbeitet Fischli mit deutlichen Referenzen an Dada (Abb. 43). Das Cover ziert eine Fotografie der Bandmitglieder, deren Kostüme von Fischli als Hommage an Hugo Ball gestaltet wurden (vgl. Cerutti 2007, S. 115). Die Dada-Referenz prägt auf die Rezeption der Band und so ist es mit Greil Marcus ein Musikkritiker, welcher einen konkreten Vergleich mit dem kostümierten Hugo Ball liefert (Abb. 44).

Demnach steht 1980 für einen Aufbruch der Schweizer Kunst, für eine selbstbewusste Szene, für den künstlerischen Anschluss an internationale Entwicklungen und nicht zuletzt für internationale Erfolge. Diese Zuschreibung findet aber erst im Nachhinein statt und viel spricht dafür, dass sich der Schweizer Kunstdiskurs dabei ins von den Jugendunruhen gemachte Nest gesetzt hat und ein schon als griffiges Schlagwort präsenten Jahr auch für seine eigenen Entwicklungen übernommen hat. Anders gesehen erkannte möglicherweise der Kunstdiskurs erst im Nachhinein, dass 1980 – durchaus in den Bugwellen der Unruhen – die ganze Schweiz und vor allem Zürich ganz grundsätzlich in Bewegung gerieten und der Kultur- und Kunstbereich von dieser Dynamik profitierten. Die „Bewegung“ ist ein Schlüsselereignis für das Verständnis der frühen 1980er in Zürich.¹³⁷

Ihren gewaltsamen Anfang nehmen die Jugendunruhen am 30. Mai 1980 als eine Protestkundgebung gegen eine Abstimmungsvorlage mit dem Plan dem renovierungsbedürftigen Zürcher Opernhaus einen Kredit von 61 Millionen Franken zu gewähren. Der so genannte „Opernhauskrawall“, welcher dabei ungeplant zwischen Protestlern und Polizei entbrennt, baut auf lang gehegtem Ärger der jungen Zürcher Subkultur darüber auf, dass für diese in der Stadt kein Raum und kein Respekt vorhanden seien. In der Folge wird die sich schnell formierende und an Teilnehmern massiv anwachsende „Bewegung“ ein autonomes Jugendzentrum fordern. Über dieses pragmatische Anliegen hinaus findet die „Bewegung“ ihren Nährboden allerdings in dem Unmut gegenüber einer Gesellschaft, welche als kalt, lebensfeindlich und technokratisch wahrgenommen wird. In Bewegungszeitschriften, welche nach dem Vorbild der Punk-Fanzines in einfacher Eigenproduktion entstehen, und in Interviews mit Bewegten dominiert der Topos einer bedrohten Vitalität in einem kalten System,

¹³⁷ Die folgenden Ausführungen basieren auf der Publikation des Schweizer Soziologen und Politologen Hanspeter Kriesi, welches unter anderem viele O-Töne von Bewegten liefert (Kriesi 1984) und einer umfassenden Anthologie zur „Bewegung“ von 2001 (Nigg 2001). Das Buch enthält Text-, Bild- und Filmmaterial aus der Zeit der Unruhen und jüngere wissenschaftliche Aufsätze sowie Interviews mit Beteiligten. Nigg war selber in der Bewegung involviert. Er leitete damals die Arbeitsgruppe *Community Medien* am Ethnologischen Institut der Universität Zürich, welche mit Videokameras beim Opernhauskrawall dabei gewesen war. Der daraus entstandene Film wurde nach seiner ersten Vorführung von Erziehungsdirektor Gilgen wegen „politischer Agitation mit wissenschaftlichem Material“ konfisziert und einer Untersuchung gegen den Verantwortlichen Nigg eingeleitet (vgl. Nigg 2001, S. 435).

geht es um „richtiges Leben“, „Mensch-Sein“ und „meh Buuch“¹³⁸. „Behörden, Wirtschaftsapparate, Staatsmaschinen“ würden „Zürich mit einer neuen Eiszeit überziehen“ heißt es in einer Bewegungszeitschrift.¹³⁹ Sicherlich bietet Zürich als zwinglianische Stadt genügend Anhaltspunkte für eine solche Kritik, insbesondere auch da die Stadt 1968 keinen Liberalisierungsschub erhalten hat – was in Nachbarländern zu einem gesellschaftlichen Riss und Ruck geführt hat, war in der Schweiz sehr verhalten. Trotz dieser lokalen Umstände mutet die Kritik und emotionale Grundstimmung der „Bewegung“ exemplarisch an, stellt die grundsätzliche Frage nach dem Ort des Menschen in der modernen und modernisierten Welt. Gerade auf dieser Ebene findet die „Bewegung“ auch außerhalb ihrer mitprotestierenden Kreise viele Sympathisanten. Viele Intellektuelle, Künstler, Literaten, Wissenschaftler, manche Politiker und auch Institutionen wie die *Pro Juventute* solidarisieren sich öffentlich mit den Anliegen der Bewegten und sehen die Unruhen als ein Symptom einer grundsätzlichen Krise der Schweizer Gesellschaft.¹⁴⁰ Auch im konkreten wird über das Individuum und den Staat nachgedacht, wenn das Verhältnis von vielfach massiven vandalistischen Ausschreitungen und der ebenfalls massiv und unverhältnismäßig durchgreifenden Polizei zu Diskussion steht.

Die „Bewegung“ ist auch für einen künstlerischen Blick interessant, da die Strategien, die Selbstdarstellung und die Rhetorik der „Bewegten“ über das übliche Protestvokabular hinaus geht und stattdessen mit Mitteln des Aktionismus, der Intervention, des Nonsens und des Sprachspiels arbeitet. Die Slogans der Bewegung wie „Nieder mit dem Packeis“ oder „Macht aus dem Staat Gurkensalat“ sind mehr poetisch-witzig denn pamphlethaft und hier liegt der größte Unterschied zu den Protesten von '68: 1980 ist geprägt von Humor und Selbstironie, hat aber auch den Glauben verloren an die Möglichkeit der Kommunikation und der Sinnhaftigkeit einer intellektuellen Auseinandersetzung. Die alternative Möglichkeit ist der gewaltsame Protest oder aber die Satire, die Sabotage, die Posse, der Karneval. Bei einem im Schweizer Fernsehen live

¹³⁸ „Meh Buuch“ ist Schweizerdeutsch für „mehr Bauch“, gemeint ist „mehr Bauchgefühl“. Vgl. Steiner 2001, S. 209.

¹³⁹ Vgl. Kriesi 2001, S. 308.

¹⁴⁰ Ebd., S. 315-320.

übertragenen Rundtischgespräch etwa versuchten die beiden Vertreter der „Bewegten“ nicht ihren Standpunkt verständlich zu machen, sondern verkleideten sich als „Bünzli“¹⁴¹ und vertraten als „Herr und Frau Müller“ rhetorisch bis ans Groteske überspitzt die Positionen der Gegenseite.¹⁴² Der Film *Züri brännt*, welcher Anfang November 1980 uraufgeführt wurde, ist keine Dokumentation mit objektivem Anspruch, sondern eine suggestive und streckenweise poetische Filmarbeit. Juri Steiner sieht in den Strategien der „Bewegung“ ein Echo des Zürcher Dada, in ihrem Aktionismus und Hang zum Nonsens eine 1980er-Version von „epater le bourgeois“ – sieht sie aber auch in einer ähnlichen Ambivalenz: „Bedeutete das kreative Potential des Jugendprotests Trotz, Satire, Kunst oder lediglich pubertäre Pöbelei gegen harmlose Biederkeit? Die Frage ist ebenso rhetorisch wie alt in der Geburtsstadt von Dada.“¹⁴³ Hinzuzufügen ist, dass viele dieser Strategien schon im Punk-Kontext etabliert wurden. Darunter die selbst produzierten und aus vorgefundenem Material collagierten Zeitschriften, die Gesprächsverweigerung und auch das Unterminieren von medialen Kontexten. Diese Strategien stehen also der Zürcher Subkultur schon zur Verfügung, genauso wie Themen und Anliegen der Bewegung schon vorher präsent waren.

Die „Bewegung“ machte das Jahr 1980 noch während diesem zu einem Schlagwort – wurde sozusagen unmittelbar historisch. Die Schweizer Kunstgeschichtsschreibung zog wie erwähnt ein paar Jahre später nach, allerdings war die Annahme eines plötzlichen Aufbruches der Schweizer Kunstszene stets auch stark disputiert. Tatsächlich gibt es abgesehen von der „Saus und Braus“-Ausstellung keine Ereignisse in diesem Jahr, welche auf einen solchen Aufbruch hinweisen könnten. „Saus und Braus“ wurde aber in seiner Zeit, wohl wegen ihrer Nähe zur „Bewegung“ und der Punksubkultur, als Kunstaussstellung nicht weiter wahr und ernst genommen. 1981 finden dagegen zwei Ausstellungen statt, welche enthusiastische Diskussion um den Stand der Schweizer Kunst auslösen: die Überblicksausstellung „CH '70-'80“ über Schweizer Kunst in den 1970er-Jahren in Luzern und die Gruppenausstellung

¹⁴¹ Schweizerdeutsch, sinngemäß: „Spiesser“.

¹⁴² Der Fernsehauftritt lässt sich im Rahmen des Films „Züri brännt“ anschauen (Baumann 2005).

¹⁴³ Steiner 2001, S. 210.

„Bilder“ in Winterthur. Die Protagonisten von „Bilder“ überschneiden sich mit dem Kernpersonal von „Saus und Braus“, die Ausstellung legt aber ganz klassisch den Fokus auf die titelgebenden „Bilder“ anstatt auf einen subkulturellen Horizont wie „Saus und Braus“. Um diese beiden Ausstellungen herum ist eine veränderte Wahrnehmung von Schweizer Kunst zu spüren. Martin Kunz, der Kurator der Luzerner Ausstellung, spricht der jungen Schweizer Kunst in seinem Katalogtext eine „neue Haltung“ zu, welche er mit dem Begriff des „Regionalismus“ beschreibt. Die Schweiz stünde, so Kunz, nach jahrelangem Epigonentum auf Augenhöhe mit internationalen Entwicklungen.¹⁴⁴ Der Umstand, dass die Formulierung „neue Haltung“ den Schweizer Kunstdiskurs der nächsten zehn Jahre prägen wird, zeigt, dass Kunz einen Nerv getroffen hat – oder, wie Urs Stahel fast zehn Jahre später anmerkt, die Wahrnehmung von Schweizer Kunst so zum Positiven zu verschieben vermochte, dass seine Aussage eine *self-fulfilling prophecy* wurde.¹⁴⁵ Ab der Mitte der 1980er-Jahre häufen sich nationale wie internationale Publikationen und Ausstellungen zu Schweizer Kunst, es ist ein großer Enthusiasmus darüber zu spüren und es etabliert sich die Vorstellung von einem Aufbruch der Schweizer Kunstszene um 1980.¹⁴⁶

Das Gewicht der Diskussion um den Aufbruch der Schweizer Kunst muss auf dem Hintergrund eines jahrzehntelang gepflegten negativen Selbstbildes der Schweizer Kunstlandschaft verstanden werden. Dieses Selbstbild ist geprägt von dem, was der Schweizer Paul Nizon den „Diskurs in der Enge“ nennt, wie sein gleichnamiges Buch von 1970 heißt. In dieser polemischen Schrift mit dem Untertitel „Aufsätze zur Schweizer Kunst“ schreibt Nizon der Schweiz als Kunstland ein katastrophales Zeugnis. Die Schweizer „Kulturbedingungen“, welche wegen ihres protestantisch-demokratischen Harmoniebedürfnisses lediglich das Mittelmass erlaubten, würden jegliche Kunstregung im Keim ersticken und wenn doch ein Künstler sich entwickeln könne, müsse er um

¹⁴⁴ Vgl. Kunz 1981.

¹⁴⁵ Vgl. Stahel 1992, S. 84.

¹⁴⁶ Der Katalog zur Ausstellung „Stiller Nachmittag – Aspekte Junger Schweizer Kunst“ im Kunsthaus Zürich 1987 liefert im Anhang je eine Auflistung von Schweizer Gruppenausstellungen im Ausland und von Sonderausgaben von Kunstzeitschriften zum Thema Schweizer Kunst von 1980 bis 1987 (Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1987, S. 209-211).

Erfolg zu haben ins Ausland gehen – so seine Grundaussage. Nizon trifft einen Nerv. Seine Beschreibungen, ja sogar manche konkreten Metaphern wie etwa die kulturelle „Enge“, prägen den Schweizer Kunstdiskurs der 1970er- und 1980er-Jahre und auch noch heute kann man sein Echo in Feuilleton-Artikeln hören. Der Erfolg seiner Streitschrift beruht wohl weniger auf der Tatsache, dass tatsächlich die berühmtesten Schweizer Künstlerpersönlichkeiten der Moderne – Alberto Giacometti, Paul Klee und Le Corbusier – im Ausland und im Zuge internationaler Entwicklungen berühmt geworden sind, denn auf seiner zwar übertriebenen aber dennoch stellenweise treffenden Beschreibung der Schweizer Kulturlandschaft dieser Jahre. Der Aufbruch der Schweizer Kunst um 1980 ist mehr als ein Aufbruch aus jahrelanger internationaler Redundanz ein Aufbruch aus einer wahrgenommenen Enge, welche massiv der „Bewegung“ zuzuschreiben ist. Im Kunstbereich war dem Aufbruch zuträglich, dass in der Schweiz seit dem Zweiten Weltkrieg eine außergewöhnlich gute Informationslage über internationale zeitgenössische Kunst herrscht. Martin Kunz schreibt in seinem Katalogtext zur Luzerner Überblicksausstellung von 1981 der „junge Schweizer Künstler“ gehöre, „wenn er wollte, zu den bestinformiertesten über die zeitgenössische Kunst auf der Welt.“¹⁴⁷ Vor allem die verschiedenen Kunsthallen und Galerien sorgen für eine frühe und große Präsenz zeitgenössischer Strömungen wie der Pop Art, der Minimal und dann Post-Minimal Art, der Land Art, der Prozess- und der Konzept Kunst sowie der Arte Povera. Zwei Personen stehen insbesondere für diese Informationsarbeit und mit ihnen zwei Ausstellungen: Harald Szeemanns „Live in your Head: When Attitudes become Form“ in der Kunsthalle Bern 1969 (sowie anschließend in London) und Jean-Christophe Ammans „Visualisierte Denkprozesse“ 1970 im Kunstmuseum Luzern. Szeemann präsentiert unter dem relativ offenen aber doch treffenden Titel „When Attitudes become Form“ eine Vielzahl von Künstler aus den Bereichen Konzeptkunst, Arte Povera, Minimal, Post-Minimal, Land Art und später Pop Art. Die Ausstellung hinterlässt einen bleibenden Eindruck in den Schweizer Kunstszenen. Die 70er Jahre sind geprägt von einer breiten Auseinandersetzung der 1969 von Szeemann vorgestellten Positionen. Man lernt

¹⁴⁷ Kunz 1981, o.S.

die Lektion des in Frage gestellten Werkbegriffs, der Erweiterung des künstlerischen Materials und der Aufwertung der Idee gegenüber der Umsetzung, um – und dies ist nun der springende Punkt für die in der Literatur so viel beschworene „neue Haltung“ – damit eigenständige Positionen zu formulieren. Diesen widmet ein Jahr darauf Jean-Christophe Ammann die Ausstellung „Visualisierte Denkprozesse“ als, wie Toni Stooss meint, „schweizerischen‘ Entsprechung der ‚international‘ veranstalteten und inzwischen in mythische Rezeptionssphären entrückten ‚When Attitudes become Form‘-Ausstellung“.¹⁴⁸ Präsentiert werden elf Schweizer Künstler, darunter Urs Lüthi und Dieter Meier, welche später in der „Saus und Braus“-Ausstellung mitwirken sollen.

Ein weiterer Aspekt, welcher die Wahrnehmung eines Kunstaufbruches um 1980 förderte war das Wiederaufkommen von malerischen und figurativen Positionen – subsumiert unter Begriffen wie „Wilde Malerei“, „Neue Wilde“ oder „Neoexpressionismus“ im deutschsprachigen Raum und „Transavanguardia“ in Italien. Dieses Wiederaufkommen – das in Führungszeichen zu setzen ist, da etliche Protagonisten schon länger aktiv nur unbeachtet waren – ging nicht nur mit einem emotionalisierten Diskurs einher, welcher das Gefühl der Intensität dieses Jahres steigerte, sondern fand sich auch in Echos in den Themen der Jugendunruhen wieder. In der Schweiz sind drei Namen prominent mit dieser Entwicklung verbunden: Martin Disler und Klaudia Schifferle, welche auch an „Saus und Braus“ teilnehmen sowie Miriam Cahn. Alle drei sind an der von Rudi Fuchs kuratierten *documenta 7* 1982 vertreten. Ungeachtet der Tatsache, dass einige Künstler, welche für diese Entwicklung stehen schon in den 70er und teilweise in den 60er Jahren „wild“ gemalt haben – so etwa Disler – wird diese Entwicklung erst ab 1980 diskutiert und in der Folge zum Phänomen der 1980er Jahre, nicht nur in der Schweiz. Natürlich wird auch in den 1970er-Jahren schon gemalt und entstehen Bilder. Allerdings sind die 1970er von konzeptuellen Ansätzen dominiert, welche vor allem am Bild als Text oder als Objekt interessiert sind oder von Ansätzen, welche einen malerischen Purismus betreiben. Der Bildbegriff ist dabei entweder entgrenzt

¹⁴⁸ Stooss 1987, S. 9.

oder eingegrenzt. 1980 markiert den Moment, wo der Wind sich wendet und die Zeichen wieder auf Tafelbilder, Figuration und Pinselführung stehen, vor allem aber auf damit assoziierten Konzepten wie Sinnlichkeit, Körperlichkeit und Subjektivität. Die Begriffsschöpfung „Wilde Malerei“ oder „Neue Wilde“ ist dabei so problematisch wie sprechend für das diskursive Feld, das mit ihnen aufgemacht wird. Schon der Begriff des „Wilden“ weist auf die primitivistische Geste hin, welche gegen die „kalte“, vermeintlich unpersönliche Moderne eine „warme“ Kunstrichtung setzt, welche als Regression oder als Rückkehr des Verdrängten theoretisch lange geächtete Konzepte wie Subjektivität und Unmittelbarkeit wieder aktiviert. Damit ist das Programm der „Wilden“ oder ihrer Kritiker eine künstlerische Entsprechung der Anliegen der „Bewegung“. Diese helvetische Korrelation mit den tatsächlich mit einem Knall losgebrochenen Unruhen hat sicherlich den Eindruck eines plötzlichen Kunstaufbruchs verstärkt. Man spürt dies etwa wenn der Ko-Kurator der 1981er Ausstellung „Bilder“ im Katalog schreibt: „Was seit längerem im Untergrund gebrodelt hatte – plötzlich war es da: jung frisch und sinnlich, auf geradezu bedrängende Art sinnlich.“¹⁴⁹ Hinter seiner Beschreibung der ausgestellten jungen Schweizer Künstler schimmert gleichsam die „Bewegung“ durch: „[...] sie sind kaum zu fassen, entziehen sich jedweder Fixierung, geben sich einmal so, einmal anders und bewahren bei aller Vehemenz der Überzeugungen stets ein Quentchen Ironie.“¹⁵⁰ Allerdings gipfelt Koellas Ausführung nicht in gesellschaftlicher Revolution, sondern in einer sinnlich erlebbaren Kunst: Trotz „Schindluder mit dem Hergebrachten“ und „witzigen Attitüden“ seien die Künstler doch „nur hinter Einem her: anhand einer sinnlich erlebbaren Formensprache dem Bild einen neuen Inhalt, eine neue Bedeutung zu geben.“¹⁵¹ Koellas Ausführungen sind typisch für den Kunstdiskurs der frühen 80er-Jahre, welcher Kategorien wie Bild, Inhalt, Sinnlichkeit und Bedeutung zumindest zwischen den Zeilen gegen eine abstrakte, unpersönliche, „kalte“ Kunst ausspielen. In einem anderen Katalogtext der Ausstellung „Bilder“ beschwört Patrick Frey die „Magie“ von Bildern und ihre Fähigkeit Emotionen auszulösen

¹⁴⁹ Koella 1981, o.S.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd.

und macht mit einem einleitenden Novalis-Gedicht diese romantischen Regungen gar explizit.¹⁵² Im gleichen Jahr unterscheidet Jean-Christophe Ammann in „Einige Stichworte zur heutigen Inhaltsmalerei“, erschienen im Katalog zur Ausstellung „CH `70 `80“, „inhaltliche“ Kunst durch ihre Kreation von *Sinn* von abstrakter Kunst, welche bloß (die negative Konnotation entspricht durchaus dem Text) *Bedeutung* erzeugen würde.¹⁵³

1980 markiert eine Verdichtung. Urs Stahel spricht vom „Brennpunkt 1980“ und trifft eine passende Metapher. Ein Brennpunkt führt verschiedene Strahlen zusammen und erzeugt dort Hitze. Die findet sich im „heißen Sommer 1980“ der „Bewegung“, in der Heftigkeit der „Neuen Wilden“, in dem Bedürfnis nach „warmen“ Kategorien von Sinnlichkeit oder Menschlichkeit. So sehr man den „Mythos 1980“ in seinen verschiedenen Aspekten zerpfücken kann, so sehr funktioniert er als emotionale Kategorie.

3.3 Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“ (1980)

Die Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“ wird am 18. Juli 1980 in der Städtischen Galerie zum Strauhof in Zürich eröffnet und läuft bis zum 30. August desselben Jahres. Ihre Laufzeit fällt also in den „heißen Sommer 1980“, ohne dass dies bei der Konzeption der Ausstellung erahnt hätte werden können. Die Ausstellung ist zweigeteilt in einen mehr oder weniger klassischen Ausstellungsteil im Strauhof mit bildender Kunst und einem performativen Teil mit Konzerten, Lesungen, Filmscreenings und Performances, der wiederum auf zwei Abende aufgeteilt ist. Zur Ausstellung erscheint auch ein Katalog, der allerdings weniger den Charakter einer Dokumentation hat, sondern mehr den eines kollektiven Künstlerbuches. Die Verbindung von bildender Kunst und Musik, in erster Linie Popmusik aus dem Punkbereich, ist zu dieser Zeit höchst ungewöhnlich. „Saus und Braus“ kann sich diesbezüglich einer Vorreiterrolle rühmen, auch weit über die Schweiz hinaus. Diese Verbindung ist Teil des

¹⁵² Frey 1981, o.S.

¹⁵³ Ammann 1981, o.S.

Konzeptes der Kuratorin Bice Curiger, die mit „Saus und Braus“ eine lokale Szene präsentieren will, welche auch außerhalb des etabliert-künstlerischen Rahmens tätig ist und ihr Selbstverständnis weniger aus der Kunst denn aus der Populärkultur zieht. So präsentiert „Saus und Braus“ nicht nur Kunst und Popmusik, sondern auch Werke von Leuten, die außerhalb des Kunstbetriebs kreativ tätig sind und nicht unbedingt mit einem Künstlerselbstverständnis arbeiten. Das Ausschluss- beziehungsweise Einschlusskriterium ist, in einer locker gefassten lokalen Szene zwischen bildender Kunst, Musik und Literatur in irgendeiner Form kreativ tätig zu sein. Die Ausstellung trägt stark die Handschrift der Kuratorin, bei der die Fäden der verschiedenen Beteiligten zusammenlaufen.

Anlass zur Ausstellung gibt ein Artikel, den Bice Curiger 1980 in der Januar-Ausgabe des Kunst-Bulletins des Schweizerischen Kunstvereins veröffentlicht. Ihr Artikel „Zwischen E-Kultur und Punk. Beobachtungen in der Schweizer Szene“¹⁵⁴ widmet sich den Verbindungen zwischen der Schweizer Kunst- und Punkszene. Bice Curiger erzählt ihrem Interview im Rahmen des Oral History-Projektes der Universität Zürich, dass sie daraufhin von der Städtischen Galerie zum Strauhof eingeladen worden sei, im Sommer eine Ausstellung über diese Verbindungen zu organisieren.¹⁵⁵ Der Strauhof ist ein in den 1950er-Jahren gegründetes Haus, welches lokale bildende Kunst fördert. Seine Gründung erfolgt in der Hochzeit der Konkreten Kunst, was das Programm bis in die 1970er prägt. Das Angebot an Curiger und das Interesse an einer popkulturellen Thematik ist für den Strauhof eher ungewöhnlich. Durch diese Ausstellung erhofft sich die Stadt Zürich –als Betreiberin des Strauhofs – ihr Haus an aktuelle, junge Tendenzen anzuschließen und ihrem eigenen Anspruch, nämlich der heimischen Avantgarde eine Plattform zu bieten, gerecht zu werden. So viel wird im Katalog-Vorwort des Stadtpräsidenten für Kulturfragen Sigmund Widmer deutlich, der auch davon spricht, dass in Zürich „neben mehr oder weniger bekannten Künstlerinnen und Künstlern auch ganz junge, ungefestigte Kunstpflanzen gedeihen können, die wir pflegen sollten.“¹⁵⁶ In anbetracht

¹⁵⁴ Curiger 1980a.

¹⁵⁵ Curiger 2008, S. 4.

¹⁵⁶ In: Kat. Ausst. Städtische Galerie zum Strauhof 1980, S. 5.

dessen, dass die Stadt Zürich, und prominent Sigmund Widmer, gegen die jungen Unruhestifter, die mehr Raum für sich und ihre Kultur fordern, in den Wochen vor der Ausstellung so hart durchgegriffen haben, erscheinen diese Aussagen bestenfalls anbiedernd, schlimmstenfalls zynisch.¹⁵⁷ Da der Katalog kurzfristig in den letzten zwei Wochen vor der Vernissage entstanden ist,¹⁵⁸ wird der Bezug zur Bewegung zwischen den Zeilen durchaus beabsichtigt sein. Man sieht schon hier, dass „Saus und Braus“ durch die Bewegung eine gänzlich ungeplante Brisanz entwickelt.

3.3.1 Konzept

Bice Curigers Artikel im Kunstbulletin wird durch das Angebot des Strauhof rückwirkend zum Programm für eine Ausstellung. Dies passt ganz gut, ist doch der Artikel in erster Linie eine Bestandsaufnahme des Verhältnisses von Kunst und Punk in Zürich. Zwar fragt Curiger vorsichtig nach dem „Klima [...], in dem sich Rock und Kunst treffen“¹⁵⁹, doch überwiegt der aufzählerische Teil von Szene-Überschneidungen die Analyse der inhaltlichen Nahverhältnisse. Man muss Curiger zugute halten, dass ihr Text einer der ersten seiner Art ist. Punk und Kunst wurden bis dahin wissenschaftlich kaum unter die gemeinsame Lupe genommen – das ist aber auch spürbar. Curiger muss für den durchschnittlichen Kunst-Bulletin-Leser, der von der beschriebenen Szene nicht viel Ahnung haben dürfte, viel Erklärungsarbeit leisten. So beschreibt Curiger Punk dem unkundigen, aber kunstinteressierten Leser, nennt viele Beispiele für personelle Verbindungen und plädiert für „das gleichwertige Anerkennen“ von „künstlerischen Leistungen quer durch alle Kulturen einer modernen Gesellschaft.“¹⁶⁰ Als prominentes Beispiel dienen ihr Peter Fischli und seine gestalterischen Arbeiten für diverse Musikgruppen. Sein Plakat für einen Zürcher Plattenladen zierte gar die Titelseite des Kunst-Bulletins (Abb. 45). Weiters erwähnt Curiger Künstlerfiguren wie Dieter Meier, Anton Bruhin und

¹⁵⁷ Es ist anzunehmen, dass Widmer den Einbezug von Populärkultur und konkreter Punk im Rahmen der Ausstellung kaum geschätzt hat. Im gleichen Jahr meinte er noch in einem Interview: „Ob Popkonzerte zur Kultur gehören, möchte ich bewusst offen lassen.“ (in: Hanny 1981, S. 49).

¹⁵⁸ Curiger 1980b, S. 6.

¹⁵⁹ Ebd., S. 2.

¹⁶⁰ Ebd.

Klaudia Schifferle, welche sowohl in der Kunst- wie in der Punkszene aktiv sind und auch in der „Saus und Braus“-Ausstellung prominent vertreten sein werden. Alle Bands, die im Artikel etwas ausführlicher besprochen sind – *Kleenex/Liliput*, *Maloo*, *Hertz* und *Yello* – haben ebenfalls ihren Auftritt im Rahmen von „Saus und Braus“. Auch *Migro* ist als Beispiel erwähnt und sogar mit dem Foto ihres Signets vertreten. David Weiss spendet Curiger den ersten Satz ihres Artikels.¹⁶¹ Peter Fischli und David Weiss sind also beide in diesem Artikel prominent vertreten als Beispiele für einen starken Bezug zwischen Kunst und Punk. Dies, wie die vorliegende Arbeit zeigt, zu Recht – aber auch aufgrund der pragmatischen Tatsache, dass Fischli, Weiss und Curiger damals (wie heute) eine private Freundschaft verbindet. Der Versuch einer inhaltlichen Besetzung dieses Nahverhältnisses gestaltet sich vorsichtig. Curiger spricht vom „Dilettantismus als Qualität“¹⁶², von Einfachheit und Humor und vor allem beschreibt sie eine Energie und Stimmung in einer Rhetorik der Intensität, die aus dem Kunstdiskurs der Zeit und der zeitlich nachstehenden Bewegung schon bekannt sind. Curiger fasst etwa den jugendkulturellen Aspekt der Populärkultur als „radikales, verblüffendes Lebensgefühl, das uns alle angeht.“¹⁶³ „Erfahrungsintensität und Vehemenz“ sind weitere vage und wenig hinterfragte Bestimmungen dieser Szene.¹⁶⁴ Der Text ist eine Bestandsaufnahme, die Fragen aufwirft und sich seiner Unzulänglichkeit sowie der Unzulänglichkeit des Diskurses durchaus bewusst ist: „Wann kommt sie, die entstaubte Pop-[Geistes]Wissenschaft, die uns über solches Klarheit verschaffen wird?“¹⁶⁵

Auf der Basis dieses Artikels entwickelt Bice Curiger ein Programm für eine Ausstellung, welche die Schweizer Szene „zwischen E-Kultur und Punk“ präsentieren soll. Ihr Konzept und inhaltliches Programm formuliert sie im einleitenden Text zum „Saus und Braus“-Katalog. Als weitere Quellen beziehe ich mich auf ein Interview mit Patrick Frey, das Curiger für eine Ankündigung der Ausstellung in der Zürcher Tageszeiten „Tagesanzeiger“ gibt, sowie auf ihr

¹⁶¹ „Punk ist E-Musik im Quadrat“ in: Ebd., S. 2.

¹⁶² Ebd., S. 5, auch im Original in Anführungszeichen gesetzt.

¹⁶³ Ebd., S. 6.

¹⁶⁴ Ebd., S. 8.

¹⁶⁵ Ebd., S. 3. Eckige Klammern im Original.

Interview mit der Universität Zürich.¹⁶⁶ Ich gebe hier dem Programm und den Überlegungen von Bice Curiger ein großes Gewicht. Dies ist schon aufgrund ihrer Rolle als Kuratorin notwendig, gerade bei einer Ausstellung, die Neues und Ungewöhnliches wagt und kein bekanntes Schema abspult. Ihre Rolle für „Saus und Braus“ geht aber weit über die übliche kuratorische Tätigkeit hinaus. Sie ist an dem Ende der Skala kuratorischer Einflussnahme zu verorten, wo der Kurator/die Kuratorin selber eine künstlerische Position einnimmt und weit entfernt von einer bloß aufzählerischen, sammelnden Arbeit nach bekannten Mustern. Im Falle von „Saus und Braus“ ist sie aber konzeptuell geradezu vorgegeben. Curiger will eine Szene ausstellen, die sich zwischen bildender Kunst, Kunstselbstverständnis, Musik und Subkultur bewegt. Das kann sie nur, weil sie selber Teil dieser Szene ist – in dem Sinne ist „Saus und Braus“ höchst selbstreferenziell. Im „Tagesanzeiger“ meinte Curiger zum Konzept der Ausstellung: „Es geht um Leute, die durch die Maschen der Weihnachtsausstellungen fallen oder die sich selbst aus dem offiziellen Kunstbetrieb heraushalten, aber andauernd kreativ tätig sind. [...] In diesem Sinn ist es ein bisschen Kunstsoziologie, was hier gemacht wird...[...] es sind Leute, die ich kenne, weil ich hier aufgewachsen bin, ‚au im Züüg ine bin‘ und irgendwo eine Verwurzelung habe.“¹⁶⁷

Curiger Interesse liegt dabei weniger an den einzelnen Positionen, als an dem, was diese ihrer Meinung nach verbindet und gleichsam zwischen diesen zum Vorschein kommen soll: „Es war von Anfang an die Absicht, in dieser Ausstellung ein Bezugssystem sichtbar zu machen, welches sonst durch die Fangarme der Kulturinstitutionen nicht an die Oberfläche gelangt.“¹⁶⁸ Curigers Ziel ist damit dem Vorhaben der vorliegenden Arbeit nicht unähnlich, nämlich aufzuzeigen, dass Künstler nicht lediglich von Kunst beeinflusst sind, sondern auch von der Subkultur, in der sie sich bewegen und von der Populärkultur, die sie bewegt. Die Herausforderung liegt darin, diese „Querbezüge, Verbindungen, Connections, unterirdische Ströme, Funkkontakte etc.“¹⁶⁹ zu fassen und zu

¹⁶⁶ Frey 1980 und Curiger 2008.

¹⁶⁷ Curiger in: Frey 1980, S. 120.

¹⁶⁸ Curiger 1980b, S. 6-7.

¹⁶⁹ Ebd., S. 8.

benennen. Curiger verweist diesbezüglich auf die grundsätzlich von Massenkultur geprägte Sozialisation aller Nachkriegsgeborenen, einer „Generation, die ihre visuellen Fähigkeiten als Kind im Unterscheiden von Automarken erlernt hat.“¹⁷⁰ Und sie verweist, und dies ist ja die Grundlage für „Saus und Braus“, auf eine starke Prägung durch alternative Popmusikultur: „Im übrigen stehen viele nachkriegsgeborene Künstler mit mindestens einem Bein in einem bestimmten Bereich voll drin, ohne dass man in biographischen Auflistungen je etwas darüber erfahren würde: In der Rock-Jugend-Punk-Sub-Zwischenkultur [...]“.¹⁷¹ Curiger führt die Bedeutung dieser Kultur in diesem Text kaum näher aus, verweist lediglich auf „urbane Coolness, Misstrauen gegenüber der grossen Gebärde“ und auf ein „waches Verhältnis zur Normalität“.¹⁷² Sie schlägt auch eine Brücke zum Aspekt der Jugendlichkeit, den sie schon im Kunst-Bulletin-Artikel als eine exemplarische Lebensphase stark gemacht hat. Für den „Saus und Braus“-Text stilisiert Curiger die Pubertät zu einem authentischen „Zustand von grosser Empfindsamkeit und Klarheit“, welcher dadurch in der „Nähe zur Kunst“ anzusiedeln sei.¹⁷³ Hier, wie an anderen Stellen, spürt man, dass der Text unter dem Eindruck der eben begonnen Jugendunruhen wenn nicht geschrieben, so zumindest redigiert worden ist. Die „Pubertierenden“ seien es, „welche die Wahrheiten unserer Zeit am schonungslosesten verkünden.“¹⁷⁴ Der Text suggeriert eine Allianz zwischen den Bewegten, den Jugendkulturen und den Künstlern, verbunden durch Qualitäten der Sensibilität, Authentizität, des Scharfsinn und des Mutes zu Kritik.

Eine weitere inhaltliche Besetzung dieses „Bezugssystems“, welche sich, wenn auch teilweise zwischen den Zeilen, durch den Text zieht, ist ein ambivalentes Verhältnis zur Kunst. Der Titel ihres Textes bringt dies schon auf den Punkt: „Un Po' Artista und Po' No“ – ein bisschen Künstler, ein bisschen nicht. Sie zitiert dabei keineswegs einen Kunstdiskurs, sondern ein Liebeslied des italienischen Schlagersängers Adriano Celentano. Gemeint sind damit die vielen Kreativen der Szene, welche kein Selbstbild als Künstler und keinen

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Ebd., S. 7.

¹⁷² Ebd., S. 8.

¹⁷³ Ebd., S. 7.

¹⁷⁴ Ebd.

Kunstanspruch haben. Sie weist aber auch auf eine gewisse Reserviertheit der selbsternannten Künstler gegenüber dem Kunstbegriff hin. Massenkultur sei ein wichtigerer Bezug für viele Künstler als die Kunst selber. Dass der Name der Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“ phonetisch genauso gut „Saus und Braus statt Kunst“ lauten könnte, ist sicherlich kein Zufall. Benannte Curiger im Kunst-Bulletin Artikel noch „Dilettantismus als Qualität“ als Motto der Szene zwischen Kunst und Punk, so steht dies hier mehr zwischen den Zeilen. Vor allem steht es auch zwischen den einzelnen Beiträgen im Katalog, wo Curiger ganze Comic-Strips eingefügt hat. Verwendet hat sie dabei vor allem Comics um die Figur *Globi*, den sie in einem Atemzug mit dem Avantgarde-Popmusiker *Captain Beefheart* als gemeinsame Prägung der präsentierten Szene nennt: „Man findet sich bei gleichen Vorlieben, bei gleichen Prägungen (*Globi* und *Captain Beefheart*) [...]“.¹⁷⁵ Als Schweizerin mit Interesse für alternative Popmusik sind diese Referenzen für mich Gemeinplätze. Sie verweisen auch für mich, dreißig Jahre nach „Saus und Braus“, auf ein bekanntes Bezugssystem. *Captain Beefheart* ist eine der wichtigsten Referenzen für Avantgarde-Popmusik seit den 1960ern¹⁷⁶ und *Globi* eine Comic-Figur, welche 1932 von der Schweizer Warenhaus-Kette „Globus“ als Werbemaskottchen entwickelt wurde. *Globi* entwickelte ab den späten 1930er-Jahren ein Eigenleben in einer langen Reihe von Kinderbüchern mit ihm als Protagonisten, welche wiederum für Generationen von Schweizer Kindern zur Grundausrüstung einer Kinderzimmer-Bibliothek gehören. *Globi*, ein blauer Papageien-Mensch mit schwarz/weiss kariertem Hose und Baskenmütze, erlebt in den Büchern diverse Abenteuer, welche er stets mit cleveren Ideen und Witz löst. *Globi* ist die im „Saus und Braus“-Katalog am prominentesten vertretende Comicfigur, erscheint auf den ersten beiden Seiten, im Impressum und am Titelblatt (Abb. 46, 47). Die Bilderfolge auf dem Titelblatt, so weiss die Autorin aus Kindheitserinnerung zu berichten, stammen aus einer größeren Geschichte „*Globi* beim Zirkus“, wo er aufgrund eines Mangels an exotischen Tieren kurzerhand einen Hund auf eine

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ *Captain Beefheart* verband in seiner Musik Delta Blues, Freejazz, Psychedelic und Progrock und führte dabei vor, wie man hochkomplexen und zugleich harten und rohen Sound machen kann. Sein von Frank Zappa produziertes Album „*Trout Mask Replica*“ von 1969 gilt als eines der wichtigsten Popalben aller Zeiten.

frisch gestrichene Parkbank legt, um ihn als zebra-ähnliches Wesen zu präsentieren – eine typische *Globi*-Aktion, von denen Curiger noch einige weitere im Katalog abgedruckt hat. Es ist eine bemerkenswerte Auswahl für das innere Titelblatt eines Kataloges. Der Malereibezug ist unübersehbar, jedoch spricht der Comic von einem „so tun als ob“, von Camouflage, von einem humorvollen Unterwandern von Erwartungen. Die Malerei – ein Schaf im Wolfspelz? Ein Witz? Oder gibt man sich gar nur den Anschein des „Wilden“, des Zebras sozusagen, ohne dabei die Maskerade perfekt machen zu wollen? Eines ist klar – das Zebra ist nicht da. Wofür es an dieser Stelle auch immer stehen mag, der Comicstrip markiert eine Differenz, einen Mangel, an dem aber nicht gelitten, sondern dessen Überwältigung humorvoll und lustvoll überwunden wird. Und genau in dieser Überwindung liegt die Pointe. Positioniert auf der Titelseite, liegt darin die Aufforderung in ihm eine Analogie zum Kunst- und Kulturschaffen zu sehen – abgesehen davon, dass Curiger die *Globi*-Referenz in ihrem Text explizit macht. Der kleine Comicstrip ist also ein Hinweis auf das Selbstverständnis der Zürcher Szene, beziehungsweise der Szene wie sie Bice Curiger sieht. *Globi* verweist auf Witz, Cleverness und eine gewisse Unverfrorenheit mit denen scheinbar unerreichbare Dinge erreicht – aber auch Streiche gespielt werden. *Globi* spielt, bastelt und täuscht sich durch die Welt – äußerst erfolgreich – und hat dabei die Sympathien auf seiner Seite. Seine Defizite, oft rein gesellschaftlich gegeben, überwindet er stets mit Einfallsreichtum und Witz. *Globi* ist damit als Metapher für eine Kunstszene positiv gesetzt und markiert einen humorvollen Dilettantismus, eine gewiefte DIY-Ethik und eine jugendliche Respektlosigkeit. Eine zweite Stoßrichtung hinter der Einbindung dieser Comics findet sich ebenfalls an prominenter Stelle: zwischen dem Curiger-Text und dem ersten Künstlerbeitrag, nämlich der *Wurstserie*, ist die *Donald Duck* Geschichte „Verkanntes Genie“ platziert (Abb. 48-50). Darin versucht der stete Pechvogel Donald Duck seinen Lebensunterhalt als Künstler zu verdienen. Seine abstrakten Malereien kommen allerdings nicht gut an. Ein realistisch malender Künstlerkollege meint gar: „Ihr dilettantistisches Geschmiere hat mit Kunst nichts zu tun!“. Donalds Neffen Tick, Trick und Track, die gerade an einem Theaterstück arbeiten, bieten ihm an, seine Bilder als

Requisiten prominent im Stück zu platzieren, das von einem „außergewöhnlichen Maler“ handeln soll. Donald freut sich, nur um während dem Stück erfahren zu müssen, dass dieser „außergewöhnliche Maler“ ein Schimpanse ist. Wir begegnen hier, in einem Disney-Comic, dem Motiv des „singende peindre“, des malenden Affen. Im 18. Jahrhundert ursprünglich eine satirische Kunst- und vor allem Akademiekritik, wird der Affenmaler hier für eine gemeintypische Moderne- und Abstraktionskritik herbeigezogen: Alles nur Geschmier, dafür muss man ja nichts können. Im „Saus und Braus“-Katalog wiederum wird die Bedeutung vom „peindre singe“ noch einmal umgedreht, aus der Beleidigung wird – wie so oft – selbstironische Affirmation. Der Dilettantismus wird Qualität. Und, weiter gesponnen, werden alle Künstler als Affen gesehen, als Dilettanten oder Bastler. Der Glaube an den Ingenieur ist gestorben, man umarmt den Bastler.

Massenkultur und Populärkultur sind hier als mögliche Auswege für eine Kunstszene angedeutet, die sich am Ende der Kunstgeschichte angelangt glaubt und keinen affirmativen Fort-Schritt hinter die Radikalität der 1960er und 1970er zu setzen vermag.¹⁷⁷ Populärkultur erscheint dagegen als Authentizitätshot und Massenkultur angenehm kunstanspruchsfrei. Beide sind von der etablierten Kunstwelt und der etablierten Gesellschaft gering geschätzt und dadurch unterschätzt und in Ruhe gelassen. Zugleich bietet gerade Punk, wie schon dargestellt wurde, genügend Anknüpfungspunkte für ein künstlerisches Interesse und bietet kulturelle Strategien der Aneignung und Selbstpositionierung. Populärkultur ist auf der Suche nach einer Positionierung in der Kunstwelt und die Gesellschaft der Spätsiebziger das Eigene, welches man der Kultur der Väter entgegensetzen kann. „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

¹⁷⁷ Dan Graham bezeichnete in seiner Arbeit „Rock my Religion“ von 1984 Rockmusik als Sehnsuchtsprojektion der Kunstwelt und bezieht dies auf die Entzauberungen der Pop Art: “Warhol and other Pop artists had brought the art religion of art for art’s sake to an end. If art was only business, then rock expressed that transcendental, religious yearning for communal, nonmarket aesthetic feeling that official art denied. For a time during the seventies, rock culture became the religion of the avant-garde art world.” Graham 1993, S. 94.

Machtmechanismen gehorcht. Man kann Rockmusik als Labor für solche Bestrebungen sehen.“¹⁷⁸

3.3.2 Ausgestellte Arbeiten

Die Gesamtheit von „Saus und Braus“ ist kaum zu überblicken. Gerade wenn man den Blick nicht nur auf die achtzehn im Strauhof präsentieren Künstler richtet, sondern auch auf jene, die eine Performance oder ein Konzert dargeboten haben und/oder im Katalog vertreten sind, kommt man auf weit über fünfzig. Ich werde hier nicht versuchen all diesen Beteiligten Rechnung zu tragen, sondern werde Schwerpunkte nennen und wichtige Beispiele aufgreifen. Es liegt allerdings nicht nur an der schieren Menge, dass sich „Saus und Braus“ schlecht überblicken lässt. Diese Unüberschaubarkeit liegt in erster Linie an einer sehr lückenhaften und mangelnden Dokumentation. Der Katalog ist mehr eigenständiges Werk als eine Dokumentation der Ausstellung. Kaum ein Beteiligter dokumentiert im Katalog seine tatsächlich ausgestellten Werke – Fischli und Weiss sind mit der *Wurstserie* eine der wenigen Ausnahmen, wenn auch nicht die ganze Serie im Katalog abgebildet ist. Allerdings ist Weiss auch mit Zeichnungen im Strauhof vertreten, wie Bice Curiger zu erzählen wusste, und diese sind wiederum nicht im Katalog dokumentiert. Der Katalog hilft also wenig weiter, will man wissen, was im Strauhof tatsächlich ausgestellt wurde und was an diesen Konzertabenden tatsächlich passiert ist.¹⁷⁹ Was die Rezeption der Ausstellung anbelangt, so liegen zwei Besprechungen und eine Vorankündigung aus verschiedenen Schweizer vor, die helfen das Bild der Ausstellung zu vervollständigen.¹⁸⁰ In der Schweizer Kunstliteratur ist die Ausstellung durch die 1980er schon beinahe auffällig wenig behandelt worden.¹⁸¹ Stahel behandelt sie etwas ausführlicher in seinem Text 1992.¹⁸² Es scheint, dass erst seit den 1990er-Jahren das Interesse an „Saus und Braus“

¹⁷⁸ Curiger 1980b, S. 11.

¹⁷⁹ Glücklicherweise konnte ich Bice Curiger persönlich treffen und habe großzügigerweise auf ihre persönliche Dokumentation zurückgreifen können. So liegt mir rares Fotomaterial vor, welches Einblick in die Ausstellungsräume gewährt – allerdings nur in schwarz/weiß und auch nicht vollständig. Leider mag sich Bice Curiger nicht erinnern, wer die Fotos gemacht hat.

¹⁸⁰ Frey 1980, Dieter Hall 1980, Killer 1980.

¹⁸¹ Koella 1981, o.S., Kunz 1983, S. 83-84 und Wechsler 1984, S. 14-15.

¹⁸² Stahel 1992, S. 76-78.

stärker geworden ist und die Ausstellung größere Anerkennung erlangt – nicht zuletzt ist das Projekt der Universität Zürich ein Zeichen dafür. Dies hängt sicherlich damit zusammen, dass das Interesse an Populärkultur und Crossover-Phänomenen zwischen Populärkultur und Kunst, sowie wissenschaftliche Ansätze wie die der Kulturwissenschaften, welche damit umzugehen wissen, noch relativ jung sind. Rückblickend erhält „Saus und Braus“ somit eine Vorreiterrolle für einen solchen Diskurs, damals wurde die Ausstellung jedoch von der Bewegung, dem Hype um die „Neuen Wilden“ und schließlich einem innerschweizerischen Kunstdiskurs überschattet. Eine umfassende und adäquate Aufarbeitung der Ausstellung ist noch ausständig. Nicht zuletzt liegt es an der Auswahl der präsentierten Positionen selber, dass die Ausstellung im Nachhinein schlecht nachvollziehbar ist. Eine Vielzahl der ProtagonistInnen von „Saus und Braus“ sind vor und nach der Ausstellung nie im etablierten künstlerischen Rahmen tätig gewesen und ihre Arbeiten sind schlicht nicht dokumentiert.

Wie zu Beginn erwähnt, lässt sich die „Saus und Braus“-Ausstellung in drei Einheiten unterteilen – in vier, zieht man den Katalog hinzu. Es gibt die Ausstellung in der Städtischen Galerie zum Strauhof, wo Werke von neunzehn KünstlerInnen gezeigt werden. Schon hier gibt es eine erste Verwirrung, schreibt doch Curiger im Katalog, es würden Werke von achtzehn Künstlern gezeigt, nur um im Anschluss neunzehn Personen aufzuzählen. Auch fehlt in dieser Aufzählung das Hörspiel der Gruppe *Yello*, das ebenfalls im Strauhof zu hören war. Boris Blank – neben dem Frontmann und Sänger Dieter Meier, welcher als Künstler vertreten und aufgezählt ist, der musikalische Kopf von *Yello* – wäre dann die Nummer Zwanzig. Wie viele auch immer, nicht von allen der im Strauhof gezeigten Künstlern ist bekannt, was sie tatsächlich ausgestellt haben. Ein zweiter Teil der Ausstellung findet am Abend der Vernissage, am 18. Juli, in der Garage neben dem Strauhof statt. Zur Vernissage selber spielt die Band *Liliput* (vormals *Kleenex*). Die Künstlerin und Bassistin der Band Klaudia Schifferle hat auch gemeinsam mit Peter Fischli das Plakat zur Ausstellung gestaltet, das sowohl aus der Ästhetik von Protestkultur, expressionistischen Collagen und Linol-Schnitt als schulische Bastelaufgabe schöpft (Abb. 51). Der Vernissage-Abend ist dem ersten performativen Schwerpunkt gewidmet, welcher

mit Positionen aus den Reihen der bildenden Kunst und Avantgardemusik gespeist wird. Es spielt etwa Stefan Wittwer, „Bandmitglied“ von *Migro* mit Weiss und Fischli und es wurden Filme und Performances gezeigt. Der dritte Teil und zweite Konzertabend findet zur Finissage am 30. August im Konzertsaal vom Limmathaus statt und wird salopp mit „Monsterkonzert“ betitelt. Dort spielt ein großes Line-Up von Zürcher Bands aus dem Punkumfeld. Moderiert wird der Abend von Anton Bruhin, im Strauhof mit Zeichnungen vertreten, als „Concierge“. Im Katalog sind sämtliche Protagonisten des Strauhofs sowie der beiden performativen Abende vertreten und andere mehr. Der Index hinten im Katalog listet über fünfzig Namen. Der Katalog ist zweigeteilt, die ersten zwei Drittel sind den bildenden oder literarischen Positionen gewidmet, das letzte Drittel unter dem abgeänderten Titel „Schall und Rauch. Statt Kunst“ der Musikszene. Dort stellen sich diverse Punk-Fanzines und Bands in selbstgestalteten Seiten dem Leser vor. Im Kunstteil finden sich Texte, Fotografien, Zeichnungen und Collagen und nicht selten hat ein Autor dafür sein angestammtes Medium verlassen. Verstreut durch den Katalog finden sich die bereits erwähnten, von Bice Curiger ausgewählten Comicstrips. Vier Seiten werden von Positionen aus dem Bewegungsumfeld bespielt. Ich möchte mich in erster Linie auf die Ausstellung im Strauhof beziehen, auch aus text-ökonomischen Gründen, allerdings sind Bezüge zum Katalog dabei unumgänglich, da es schlicht an Dokumentationsmaterial der Ausstellung selbst fehlt. Bekannt ist, dass die dominanten Genres im Strauhof Malerei und Zeichnung waren (wobei die beiden nicht immer klar getrennt werden können). Fotografische Arbeiten waren neben der *Wurstserie* ebenfalls mehrfach vertreten, ein Künstler, Hannes R. Bossert, stellte Plastiken aus, eine Künstlerin gestaltete einen ganzen Raum und ein Bild ist wohl eher der Objektkunst zuzurechnen.

Die Dominanz von malerischen und zeichnerischen Positionen ist, wie ich schon erörtert habe, typisch für die Zeit um 1980 und ebenso typisch ist der Umstand, dass die überwiegende Mehrheit dieser Arbeiten figurativer Natur sind und die menschliche Figur ins Zentrum stellen. Dennoch sind die Überbegriffe

Malerei und Zeichnung trügerisch, bereiten sie einen doch nicht auf die unterschiedlichen Werke vor, die dort ausgestellt sind und die noch unterschiedlicheren künstlerischen Positionen, die daraus sprechen. Drei Künstler – Martin Disler, Sergio Galli und Urs Lüthi – werde ich in der Folge näher behandeln, um den Horizont abzustecken, in denen sich die malerischen und zeichnerischen Arbeiten in „Saus und Braus“ bewegen. Die weiteren vertretenen Arbeiten möchte ich lediglich kurz erwähnen, um einen groben Eindruck der Ausstellung zu vermitteln: Klaudia Schifferle, für welche „Saus und Braus“ gerade mal die zweite Ausstellungstätigkeit darstellt, präsentiert auf unregelmässige Kartons gemalte naiv und comichaft anmutende Figuren und Formen (Abb. 54-56). François Viscontini stellt im Strauhof zum ersten Mal aus, er ist bis heute künstlerisch umtriebig, wurde aber nie richtig erfolgreich. Er zeigt eine Unzahl kleiner Filzstiftzeichnungen, grob und schematisch, welche er einzeln gerahmt, wandfüllend und dicht gedrängt hängt. Er nennt die ganze Präsentation *Bilderdusche* (Abb. 57). Lisa Enderli zeigt realistische, jedoch ungelenke Bilder von gesellschaftlichen Zusammenkünften wie zum Beispiel Leute beim Bowlen oder vor einem Nachtclub (Abb. 58, 59). Die Bilder sind von der Naivität von Jahrmarktskunst – ob absichtlich oder nicht lässt sich nicht sagen. Enderli ist hauptberuflich Stylistin und arbeitet bis heute künstlerisch im lokalen Rahmen. Barbara Schneider präsentiert laut der Ankündigung im Tagesanzeiger „pornographische Farbstiftzeichnungen“¹⁸³, von denen keine Abbildungen erhalten sind. Sie ist vor und nach „Saus und Braus“ nie im Kunstbereich aktiv. Olivia Etter kleidet einen Raum in ein gemaltes zebra-ähnliches Muster ein (Abb. 60). Sie hatte zuvor noch nie ausgestellt und hat sich auch danach im Kunstbereich nie richtig etabliert. Rosmarie Iten zeigte Portraitmalereien (Abb. 61). Andreas Züst, Max Wiederkehr und Anton Bruhin hätten laut dem Tagesanzeiger übermalte Fotografien ausgestellt.¹⁸⁴ Stefan Sadkowski, eigentlich Schriftsteller, soll Zeichnungen ausgestellt haben, welche nicht dokumentiert sind.¹⁸⁵

¹⁸³ Frey 1980, S. 120.

¹⁸⁴ Vgl. Frey 1980.

¹⁸⁵ Ebd.

Martin Disler ist neben Urs Lüthi der erfolgreichste und etablierteste Künstler dieser Ausstellung und grundsätzlich der bekannteste Schweizer Künstler, der mit dem Schlagwort der „Neuen Wilden“ in Verbindung gebracht wird. Zum Zeitpunkt von „Saus und Braus“ kann er schon auf zehn Jahre Ausstellungstätigkeit im In- und Ausland zurückblicken und nach 1980 geht seine Karriere steil nach oben. 1982 wird er, wie schon erwähnt, bei der *documenta 7* von Kurator Rudi Fuchs als „Neuer Wilder“ präsentiert. Dislers Arbeit steht in den 1970er-Jahren noch im Zeichen der Zeichnung – manchmal krakelig grafisch, dann großflächig und ausladend. Gegen 1980 beginnt Disler zu malen, die Zeichnung bleibt für ihn aber immer wichtig. Sie ist in seinen Malereien immer wieder präsent und sein zeichnerisches Werk läuft parallel mit auch wenn Disler ab 1980 vor allem für sein malerisches Werk wahrgenommen wird. Seine Malereien um 1980 sind großformatig und großflächig, geprägt von einem stark gestischen, heftigen Duktus. Die Motive kreisen um die menschliche Figur, thematisieren oft Sexualität und Gewalt. Disler steht in der Rezeption für eine prototypische Figur des um 1980 akut werdenden Wiedererstarkens von Malerei und Konzepten des Ausdrucks und der Subjektivität. Seine Arbeiten sind getragen von einem Bedürfnis nach Unmittelbarkeit, spontanem Ausdruck und emotionaler Intensität. Der Autodidakt Disler sei „ungestüm und fern jeder Theorie“ schreibt Andreas Meier¹⁸⁶ und Julia Gelshorn betont sein Beharren auf der Einheit von Autor und Werk und der Wahrhaftigkeit seiner Subjektivität. Dekonstruktivistische Positionen lehne er rigoros ab.¹⁸⁷ Seine Rezeption ist passend dazu geprägt von sämtlichen Figuren und Tropen, welche mit dem Bild des Ausdruckskünstler verbunden werden: Dislers Arbeit sei laut Meier von einer „urtümlichen Kraft“, würde eine „verdrängte Sinnlichkeit“ sichtbar machen und sei durchzogen von „Lebenshunger und Todespräsenz“, stets auf der Suche nach „Entgrenzung“.¹⁸⁸ Franz Müller spricht ihm eine „sinnliche Evidenz“¹⁸⁹ und eine „unbedingte Individualität“¹⁹⁰ zu, er würde „magische Körperbilder“¹⁹¹ und

¹⁸⁶ Meier 2004, o.S.

¹⁸⁷ Gelshorn 2007, S. 63-64.

¹⁸⁸ Andreas Meier 1998, o.S.

¹⁸⁹ Franz Müller 2007, S. 18.

¹⁹⁰ Ebd., S. 19.

¹⁹¹ Ebd., S. 26.

„subjektiv-wahre Bilder in selbstbewusst anarchischer Spontaneität“¹⁹² schaffen. Julia Gelshorn spricht vom „Leiden“ als „Vorraussetzung für künstlerische Arbeit“ und „unverfälschten Ausdruck“.¹⁹³ Diese Aussagen geben gewisse rhetorische Klischees wieder, sind aber auch ein Echo von Selbstzuschreibungen und Texten Dislers. 1980 etwa veröffentlichte er das Buch „Bilder vom Maler“, welches aphoristische Texte, Beobachtungen und kleine Geschichten enthält.¹⁹⁴ 1980 ist für Disler ein dichtes Jahr und markiert seinen endgültigen Durchbruch. Neben der Veröffentlichung von „Bilder vom Maler“ und der Teilnahme an „Saus und Braus“ hat er in der Kunsthalle Basel eine Einzelausstellung mit dem Titel „Invasion durch falsche Sprache“. Die Basler Ausstellung ist noch stark zeichnerisch ausgerichtet, auch wenn die ausladenden, großformatigen Bilder malerische Qualitäten aufweisen (Abb. 65).

Im Strahof stellt Disler zwei Malereien aus.¹⁹⁵ Von diesen beiden ausgestellten Bildern liegen leider als einzige Abbildungen die Fotografien von Bice Curiger vor, welche durch die fehlende Farbe den Originalen nicht gerecht werden (Abb. 52, 53).¹⁹⁶ Dennoch möchte ich das eine der beiden Bilder näher betrachten (Abb. 52). Es soll an dieser Stelle jedoch weniger darum gehen, eine umfassende Analyse des Werkes zu liefern, sondern darum, eine Position zu markieren, welche sich in der Folge mit anderen vergleichen lässt. In der Betrachtung des Bildes kann man einiges von dem ableiten, was von Disler um 1980 bekannt ist. Es ist davon auszugehen, dass das Bild ein großes Format hat, denn Disler hat um 1980 kaum Bilder gemalt, die weniger als 2m x 2m umfassen. Das zweite ausgestellte Bild ist, wie man auf der Aufnahme sieht, wandfüllend (Abb. 53). Beide Bilder sind, für den Disler dieser Zeit ebenfalls typisch, nicht auf Rahmen gespannt, sondern direkt an die Wand genagelt. Was die Farbwahl betrifft, so haben liefert eine der „Saus und Braus“-Rezensionen einen Anhaltspunkt: „Die Farben sind weiss, rosarot, ocker, oliv und schwarz

¹⁹² Ebd., S. 30.

¹⁹³ Gelshorn 2007, S. 62.

¹⁹⁴ Disler 1981.

¹⁹⁵ Nach Dieter Hall in der NZZ hat Disler nur zwei Bilder ausgestellt (Dieter Hall 1980, o.S.).

¹⁹⁶ Leider konnten auch in der Disler-Literatur keine Abbildungen gefunden werden. Dies auch nicht in einer umfassenden Disler-Monographie von 2007, wo Dislers Teilnahme bei „Saus und Braus“ erläutert wird – allerdings ohne jegliche Erwähnung dessen, was er dort ausgestellt haben könnte. Das lässt vermuten, dass die beiden Gemälde womöglich nicht erhalten geblieben sind. Vgl. Kat. Ausst. Aargauer Kunsthau 2007.

[...]“ schreibt Dieter Hall in der NZZ.¹⁹⁷ Dislers Bilder dieser Zeit sind entweder von starken Primärfarben dominiert (zum Vergleich siehe Abb. 66) oder arbeiten mit eher gedeckten Tönen (zum Vergleich siehe Abb. 67). Letzteres ist offenbar hier der Fall. Doch möchte ich mich darauf konzentrieren, was tatsächlich zu sehen ist: Zwei Figuren liegen, jeweils Kopf an Fuß, vor einem Fenster, auf dessen Sims eine Blumenvase steht und durch das zwei Vögel erkennbar sind. Der Pinselstrich ist breit, der Duktus grob und ausladend. Die Figuren wirken als wären sie in großen Schwüngen ins Bild hinein gepinselt. Auf anatomische Korrektheit wurde dabei nicht geachtet, die Figuren liegen in der Fläche des Bildes und krümmen sich mit dem Schwung der Pinselführung. Eine Figur scheint vor oder über der anderen zu liegen. Die vordere ist sehr dunkel gehalten, sie weist sowohl Brüste als auch einen Penis auf. Ihr im Profil sichtbarer Kopf ist skelettartig, Ober- und Unterkiefer sind stark ausgeprägt und erinnern an einen Schnabel. Von dieser dunklen Figur geht eine unheimliche, gewalttätige Aura aus. Ihr Mund fällt zusammen mit dem Fuß der anderen Figur, so als ob sie hinein beißen würde. Die zweite Figur im Hintergrund ist hell gehalten und blickt den Betrachter frontal und freundlich lächelnd an. Man ist versucht, in dieser Figur den weiblichen Part des Pärchens zu sehen und erkennt erst auf den zweiten Blick, dass auch sie einen Penis hat. So wie die dunkle Figur eine eindeutige geschlechtliche Zuordnung verweigert, beziehungsweise beide Geschlechtsmerkmale aufweist, so kontrastiert die helle Figur ein anatomisches Geschlecht mit einem anderen soziologischen. Ihre Darstellung, liegend mit aufgerichtetem Kopf, ihr offenes Anblicken des Betrachters, ihr helles, freundliches Wesen ist kulturgeschichtlich mit dem weiblichen Part verknüpft. Die im Motiv angelegte Idylle – ein liegendes Paar vor einem offenen Fenster – ist korrumpiert durch geschlechtlich nicht zugeordnete Figuren und durch das gewalttätige Moment, welches von der einen Figur ausgeht. Das Bild ist auf emotionalen Effekt ausgerichtet. Der Duktus suggeriert dem heftigen Malakt des Künstlers folgen zu können, sozusagen eine visuelle und emotionale Kommunikation zwischen Betrachtersubjekt und Autorsubjekt.

¹⁹⁷ Dieter Hall 1980, o.S.

Ein gänzlich anderer Zugang zur Malerei zeigt die Arbeit von Sergio Galli. Er präsentiert unter dem Titel *Kunsthitparade* eine Reihe von Kopien berühmter „Meisterwerke“ der Kunstgeschichte, darunter Hockney's *A Bigger Splash* (Abb. 64), Picassos *Demoiselles D'Avignon*¹⁹⁸, einen Mirò (beide im Hintergrund von Abb. 56 sichtbar) und einen Léger. Die Arbeit spricht von einem konzeptuellen und institutionskritischen Zugang, für den die Malerei lediglich das gewählte Sujet ist. Sie ist eine Reaktion auf die auch im 20. Jahrhundert, obschon theoretisch überholt, fortgeschriebene Meisterwerks-Kunstgeschichte, reagiert aber auch auf postmoderne Problemstellungen: den Eindruck am Ende einer Fortschrittsgeschichte zu stehen, den kritischen Blick auf Autorschaft und Originalität und ein sich in der Erweiterung befindlicher Bildbegriff. Galli arbeitet mit der Wiederholung, mit dem Kommentar, er versucht gar nicht ein „Meisterwerk“ mit seiner „Handschrift“ zu „schaffen“. Die scheinbar unveränderte Wiederholung wirft die Frage nach dem Unterschied zwischen Original und Kopie auf. Wer ist der Autor? Wo ist das Bild? Und weiter: Wie viel ist uns die Aura des Originals, der Meisterhand wert? Was generiert in der Kunst Wert, wie werden Werke rezipiert? Ist das überhaupt Kunst? In der „Saus und Braus“-Rezension im Tagesanzeiger sieht der Autor Peter Killer in diesen kunstkritischen Fragen auch einen Bezug zu den Jugendunruhen:

„Kritisch ist [Gallis] Arbeit insofern, als ein nicht ungeschickt abgemalter Léger mit der von Galli hingepinselten Léger-Signatur 500 Franken kostet und das Vorbild eine halbe Million wert sein dürfte. Diese Diskrepanz stellt Fragen, Fragen, die mit denen etwas zu tun haben, die am 30. Mai die Motive für ein Protestzüglein abgaben.“¹⁹⁹

Galli – seit Mitte der 70er-Jahre künstlerisch tätig ohne den großen Durchbruch je zu schaffen – präsentiert mit seiner *Kunsthitparade* eine malerische Version der Appropriation Art. Diese Kunstrichtung war 1980 noch ein sehr junges Phänomen. Als Meilenstein gilt die von Douglas Crimp kuratierte Ausstellung „Pictures“ von 1977 in New York, wo unter anderem Werke von Sherrie Levine und Robert Longo ausgestellt worden waren. Die Übernahme oder

¹⁹⁸ Laut Curigers Vorwort hätte er diese aus Versehen seitenverkehrt gemalt. Curiger 1980b, S. 8.

¹⁹⁹ Killer 1980

Wiederholung von schon existierenden Werken funktioniert in der Appropriation Art oft über Fotografie, etwa bei Sherrie Levine, welche bekannte Fotografien ein weiteres Mal abfotografiert. Die Struktur des Mediums Fotografie verstärkt dabei die Untergrabung von Konzepten wie Autorschaft und Originalität. Robert Longo dagegen zeichnete damals unter anderem existierende Bilder minutiös in Kohle ab – auch wenn dies für den Betrachter auf den ersten Blick nicht sichtbar ist. Galli ist diesem Zugang der Appropriation Art am nächsten, kopiert er doch Werke bekannter Maler sorgfältig. Hier, wie bei Longo, ist ein Künstler durchaus händisch am Werk, hinterlässt aber keine Handschrift. Es ist ein Spiel mit Nähe und Distanz. Der Pinsel suggeriert den Autor, seine Nähe und Wärme und der Status als Kopie löst ihn wieder auf. Der Vergleich Galli und Disler spannt den weitesten Bogen und zeigt den größten Gegensatz auf, der innerhalb der malerischen Positionen der Ausstellung und in dieser Zeit möglich ist. Aber wie so oft bei Gegensätzen, sind sie lediglich zwei Seiten einer Medaille: zur Debatte stehen Konzepte von Autorschaft, Subjektivität, Ausdruck, Originalität und Authentizität. Galli reagiert darauf skeptisch und kritisch, in dem er ostentativ nicht-authentische Kunst zeigt und das Künstlersubjekt durch Verdoppelung verschwinden lässt. Martin Disler hat ein positives Verhältnis zu sich als Künstlersubjekt, arbeitet mit seinem Körper, versucht sich durch seine Malerei auszudrücken – scheinbar als ob diese Konzepte nie zur Debatte gestanden wären. Aber Disler ist nicht so einfach zu fassen, wie ich ihn bisher abgetan habe. Auch in seinem stark vom Bedürfnis nach Unmittelbarkeit getragenen Werk, gibt es Arbeiten, die darauf hinweisen, dass Disler nicht einfach ein Teil der Geschichte übersprungen hat, wie es seine Rezeption einem manchmal glauben lässt.

Einer seiner großen Ausstellungen in den 70er-Jahren gab Disler den Titel „Vokabular“ und präsentierte eine Reihe von Zeichnungen, welche eine Art piktografischen Wortschatz des Künstlers aufspannten. Manche waren auf drei große Plastikbahnen aufgespannt und in den Wänden der Ausstellung angebracht, andere in eine blinde Vorlage für ein Telefonbuch gezeichnet (Abb. 68). Das Künstlerbuch spielt grundsätzlich für Disler eine wichtige Rolle, erhält aber in diesem Zusammenhang eine zusätzliche Bedeutungsschicht. Das

Nachdenken über Sprachlichkeit, über Textualität, welche aus dieser Ausstellung deutlich wird, spielt mit dem Buch als Medium zusammen und spricht – trotz aller ganz im Sinne „Individueller Mythologien“ fern von kollektiver Verbindlichkeit sich verortenden, idiosynkratischen Zeichen – von einer postmodern eingedämmten Auffassung von Ausdruck, welche sich seines Funktionierens in sprachlichen Systemen bewusst ist. Natürlich wird hier dennoch an keiner Stelle Autorschaft in Frage gestellt. Man erhält aber den Eindruck, dass um Ausdruck gerungen wird: in der Erstellung einer idiosynkratischen Bildsprache, in der Selbstumschreibung mit Worten, vielleicht sogar in der Vehemenz, mit der Disler Farbe beinahe gewaltsam auf die Leinwand bringt. Ein Mittel auf dem Weg zum Ausdruck und damit zur Authentizität, ist auch für Disler eine Form des Dilettantismus. Schon der Titel der ebenfalls 1980 stattfindenden Ausstellung „Invasion durch falsche Sprache“ weist auf ein Erkennen von Fehlerhaftigkeit als Qualität hin. Disler formuliert dies auch in einem Text zur Ausstellung: „Ich will alles falsch malen und zeichnen, die unerwartete Linie und die unerträglich erwartete Linie; so bin ich sicher, dass diese von mir sind und nicht vom *grossen Raster*.“²⁰⁰ Auch das Bild der „Entsicherung“, welches er im Buch „Bilder vom Maler“ prägt, ist mit einer Form von Fehlerhaftigkeit gekoppelt: „Ich entsichere mich. Nur auf dem Holzweg kann ich ein Bild finden.“²⁰¹ Disler nutzt – im Gegensatz etwa zu anderen Formen des Dilettantismus, welche wir uns angeschaut haben – die Fehlerhaftigkeit und die Destabilisation für seinen kreativen Prozess und nicht um das Werk brüchig zu machen. Im Gegenteil, gerade die Fehlerhaftigkeit soll das Werk als homogenen Ausdruck seines Künstlersubjekts ermöglichen oder verdeutlichen.

Ein drittes Beispiel möchte ich hier noch anführen, um den Themenkomplex von Malerei, Autorschaft und Ausdruck zu vertiefen. Urs Lüthi nimmt mit seinen in „Saus und Braus“ ausgestellten Arbeiten eine Art Mittelposition zwischen Disler und Galli ein. Urs Lüthi ist neben Martin Disler der bekannteste und am weitesten etablierte Künstler der Ausstellung. Er ist etwa schon bei Jean-

²⁰⁰ Gelshorn 2007, S. 53.

²⁰¹ Disler 1981, S. 27.

Christophe Ammans Ausstellung „Visualisierte Denkprozesse“ 1970 und bei der „documenta 6“ 1977 vertreten. Nach einer kurzen Phase Ende der 60er-Jahre, in der sich Lüthi mit Pop Art-ähnlicher Malerei beschäftigt, etabliert er sich ab 1970 mit fotografischen Arbeiten. Er arbeitet in erster Linie mit seinem Körper, inszeniert sich in Rollenspielen wie dem androgynen Dandy oder dem Clown (Abb. 69, 70). Lüthi untersucht sich, sein Subjekt, seine Person, stellt aber auch aus, dass sich dieses lediglich umkreisen lässt. Es sind Portraits von ihm, aber nicht im engeren Sinne Selbst-Portraits – er ist sozusagen stets ein Anderer. In den späten 70er-Jahren arbeitet er mit fotografischen Triptycha, welche seine Untersuchungen um das kleinbürgerliche Zuhause erweitern (Abb. 71). Kurz vor 1980 tauchen innerhalb dieser Triptycha erste Zeichnungen auf (Abb. 72) und passend zum Dekadenwechsel beginnt Lüthi wieder zu malen; die 80er-Jahre werden für Lüthi ganz im Zeichen der Malerei stehen. Diese stellen, ähnlich wie seine Fotografien, die menschliche Figur in den Mittelpunkt. Seine Malereien sind im klassischen Sinne jedoch wenig malerisch, die Figuren sind bis auf wenige Linien reduziert und teilweise comic-haft. Für Lüthi stehen diese Figuren in einer Kontinuität zu seinen fotografischen Selbstinszenierungen: „Wo früher ich in den Bildern erschien, tauchen heute schematisierte Figuren auf.“ meint er in einem Interview von 1983.²⁰² „Saus und Braus“ ist die erste öffentliche Ausstellung von gemalten Arbeiten Lüthis nachdem er eine Dekade lang fotografiert hatte. Die ausgestellten Bilder wirken im Vergleich zu Lüthis Arbeiten schon ein, zwei Jahre später (Abb. 73) noch etwas nackt, so als würde er das Medium erst vorsichtig erproben. Die „Saus und Braus“-Arbeiten markieren gleichsam ein visuelles Scharnier in Lüthis Werk.

Urs Lüthi scheint im Strauhof ungefähr das ausgestellt zu haben, was er auch im Katalog abdrucken ließ. Von zwei der ausgestellten Bilder liegen Fotos vor (Abb. 62, 63): das eine Motiv findet sich mit kleinen Abweichungen im Katalog wieder, das andere deckt sich zumindest thematisch und stilistisch mit den Zeichnungen im Katalog (vgl. Abb. 74, 75). Es scheint als hätte Lüthi an einer Serie gearbeitet, sich an bestimmten Motiven und einem bestimmten Stil abgearbeitet und für Katalog und Ausstellung unterschiedliche Medien gewählt.

²⁰² In: Kunstforum international 63/64 1983, S. 98.

Das bedeutet auch, dass zwischen den Malereien im Strahof und den Zeichnungen im Katalog kaum ein Unterschied zu erkennen ist. Auf den Fotografien der ausgestellten Bilder sind Schatten zu erkennen, die darauf hinweisen, dass es sich um auf Rahmen gespannte Leinwände handelt. Auf dem einen Foto (Abb. 63) sieht man auch deutlich, dass er die Leinwand grundiert hat (möglicherweise farbig, das ist in der schwarz/weiss-Fotografie nicht festzustellen), wobei er die Fläche nicht gänzlich ausgefüllt hat, sondern in offenen Pinselstrichen gegen den Rand auslaufen ließ. Dies ist der malerischste Moment dieser Bilder, ansonsten ist auf den vorhandenen schwarz/weiss Abbildungen kein Unterschied zwischen Malereien und Zeichnungen ersichtlich.²⁰³ Das liegt sicher auch an Lüthi's Stil, der gänzlich linear ist und keinen Duktus offenbart – es scheint als wären die Linien gedruckt und nicht handgezogen. Lüthi bedient das Ausdruckspotential von Zeichnung oder Malerei so gut wie gar nicht. Seine Zeichnungen wirken schablonenhaft, erinnern an eine Comic-Ästhetik oder elaborierte Notizblock-Kritzeleien.

Das erste ausgestellte Bild (Abb. 62) ist im Kontext des Katalogs zu betrachten, wo das fast exakt gleiche Motiv abgedruckt ist (Abb. 74). Dargestellt ist eine aus unregelmäßigen, geometrisierenden Formen aufgebaute Gestalt, welche sich als stehende Figur lesen lässt. Bei näherem Hinsehen fällt auf, dass die Proportionen von Ausstellungsbild und Katalogbild nicht exakt gleich sind und die gemalte Figur oben rechts ein zusätzliches Element aufweist. Das Motiv ist im Kontext des Katalogs zu sehen, wo ihm links eine zweite Figur nebenan gestellt wird, sogar mit den Zahlen 1 und 2 versehen. Die linke Figur zeigt die Büste von jemandem, der sich nachdenklich mit der Hand das Kinn zu stützen scheint, sich sozusagen „am imaginären Bärtchen kratzt“. Die Zeichnung ist ebenfalls sehr reduziert aus einfachen Formen aufgebaut. In der Kombination mit dieser Figur erscheint die erste als Skulptur, als künstlerisches Objekt der Betrachtung, in die sich mit etwas Phantasie auch Richtungen wie primitivistische Kunst oder Surrealismus hineinlesen lassen. Das Blatt erhält so eine narrative Dimension als Karikatur von Kunstbetrachtung. Doch ich möchte

²⁰³ Wie schon bei Martin Disler, waren andere Abbildungen der im Strahof ausgestellten Bilder leider nicht zu finden. Möglicherweise liegt das am Charakter der Ausstellung, welche zu spontanen Experimenten eingeladen hat, die sich vielleicht gar nicht alle erhalten haben.

darauf nicht näher eingehen, sondern einen genaueren Blick auf das zweite ausgestellte Bild werfen (Abb. 63): Rechts im Bild ist ein stilisiertes, lineares Profil eines männlichen Kopfes zu sehen, welcher zur Mitte des Bildes gewandt ist. Neben dem Profil, in der Bildmitte, ist eine sitzende, nackte Frau dargestellt. Auch diese ist höchst reduziert – wenige Umrisslinien und minimale Binnenzeichnungen, die Gesicht und Busen markieren. Mit einer Raumkante und einer Wandlampe ist ein Raum angedeutet, wodurch sich das männliche Profil auch als im Vordergrund befindlich lesen lässt. Was auf den ersten Blick wie eine voyeuristische Szene aussieht, ist relativiert durch die Absenz des männlichen Blickes.²⁰⁴ Bei beiden Figuren ist die Darstellung der Augen nicht eindeutig – sie blicken entweder zu Boden oder haben ihre Augen geschlossen. So wirkt die Szene statt aggressiv-voyeuristisch in sich gekehrt und beinahe besinnlich und intim – trotz ihrer schematischen Darstellung. Eine gewisse Kälte und Leere hinterlässt das Bild dennoch. Auch sorgt die einzige Charakterisierung des Raumes, die doppelarmige Wand-Schirmlampe, für die Assoziation mit kleinbürgerlichen Innenräumen, wie sie Lüthi schon in seinen fotografischen Arbeiten der späten 70er-Jahre thematisiert hatte. Der Effekt ist trotz des Wechsels des Mediums und der Reduktion ein ähnlicher – Lüthi thematisiert Sexualität, Intimität in einem Raum, der in seiner Gesellschaft den kleinsten gemeinsamen Nenner des Privaten darstellt, ebenso wie die schematisierten Strichmännchen den größten gemeinsamen Nenner dessen darstellen, was als Frau oder Mann wahrgenommen wird. Noch deutlicher als in seinen Fotografien, geht es dabei nicht um das individuell oder subjektiv Private oder Intime, sondern um die allgemeinen Bedingungen und Kontexte, welche dieses prägen. Lüthi sagt selber, er interessiere sich für eine Kunst „wo das Individuelle zum Allgemeinen wird“.²⁰⁵ Ohne dass Lüthi in seinen Arbeiten den Ton eines gehobenen Zeigefingers oder der Kritik anschlägt, könnte man seine Aussage variieren in: wo das Persönliche politisch wird. Lüthi versteht seine malerische

²⁰⁴ Allerdings wiederholt sich die Form des männlichen Auges auf der beinahe gleichen Höhe des Bildes in der Zeichnung des Busens der Frau. Eine Verbindung oder Nähe zwischen männlichem Blick und weiblichen Objekt ist im Bild also doch angelegt.

²⁰⁵ In: Stahel 1998, o.S.

Reduktion aber nicht als Distanzierung. Es ist für ihn eine Pointierung²⁰⁶ und ein Versuch gerade über diesen gemeinsamen Nenner, gleichsam als Projektionsfläche, den Betrachter zu erreichen. Angesprochen auf seine visuelle Nähe zur Ästhetik von Populär- und Trivialmedien wie dem Comic antwortet Lüthi:

„Meine Bilder handeln ja auch nur von Menschen und ihren kleinen und großen Geschichten, ihrem Verhältnis zu- und gegeneinander. Natürlich geht es auch um die schöne triviale Welt. Ich bin ein Kind dieser Zeit, (möchte auch so behandelt werden) und ihre Zeichen sind die meinen. Ich denke, dass wir uns mit der Zeichensprache der ‚Massenmedien‘ heute besser identifizieren können als mit einer individuellen. So verwende ich diese Zeichen, um sie in andere Zusammenhänge zu bringen.“²⁰⁷

Urs Lüthi arbeitet in seinen Beiträgen für „Saus und Braus“ auf einer Meta-Ebene. Ganz im Gegensatz zu Martin Disler, arbeitet er *über* das Private, Individuelle und Sexuelle, ohne sich dabei selber preiszugeben. Dennoch sind diese Themen für ihn zentral und direktes Motiv seiner Arbeiten, wo ein Sergio Galli das Konzept von Autorschaft und damit von Individualität und Subjektivität in einer gänzlich abstrakten Spielerei thematisiert. Lüthi ist damit von den drei vorgestellten Künstlern dem Arbeiten von Fischli und Weiss am nächsten. Auch die *Wurstserie* thematisiert über die Bastelei, das Spiel und den Einbezug von Weiss' Wohnung ein Motiv des Privaten in Motiven größter Allgemeinheit. Im Gegensatz zu Lüthi ist der Mensch dabei weniger im Vordergrund, ja ist praktisch abwesend. In der *Wurstserie* dienen Zigarettensammel und Cervelats als seine Stellvertreter und im späteren Werk kommt die menschliche Figur nur noch marginal vor. Urs Lüthi war auf jeden Fall auch persönlich eine wichtige Bezugsperson für Fischli und Weiss. David Weiss war mit Lüthi im Vorkurs der Kunstgewerbeschule und teilte Anfang der 70er-Jahre ein Atelier mit ihm.²⁰⁸ Dort, vermutet Weiss, fand auch die erste Begegnung von Fischli und Weiss statt. Fischli sei ein bisschen später auch als

²⁰⁶ „Die Malerei ist für mich im Moment das geeignete Mittel, um noch reduzierter meine Vorstellungen umzusetzen.“ in: Kunstforum international 63/64 1983, S. 99.

²⁰⁷ In: Kunstforum international 63/64 1983, S. 99.

²⁰⁸ Vgl. Weiss 2008, S. 1-2, 6.

Assistent für Lüthi tätig gewesen, im Zuge dessen es zu weiteren Treffen des späteren Künstlerduos gekommen sei.²⁰⁹

Authentizität und Subjektivität sind, in ebenso unterschiedlichen Zugängen wie bei Malerei und Zeichnung, auch in den fotografischen Beiträgen Thema. Hier ist die Dokumentation allerdings noch lückenhafter. Die einzige im Strauhof ausgestellte fotografische Arbeit, welche dokumentiert ist, ist die *Wurstserie*. Von allen anderen fotografischen Beiträgen zur Ausstellung sind lediglich Hinweise erhalten. Eine Rezension verweist darauf, dass Dieter Meier Fotografien ausgestellt hätte,²¹⁰ weiter wissen wir von fotografischen Arbeiten von Andreas Züst und Sissi Zöbeli über die Ankündigung im Tagesanzeiger. Andreas Züst soll demnach gemeinsam mit Max Wiederkehr und Anton Bruhin übermalte Fotografien ausgestellt haben. Sissi Zöbeli habe „mit ihren tagtäglich geschossenen Photos einen Raum“ gefüllt.²¹¹ Von beiden Projekten ist keine weitere Dokumentation erhalten. Ich möchte an dieser Stelle auf den Katalog zurückgreifen. Für die Arbeiten von Dieter Meier bietet dieser zwar keinen Aufschluss, da Meier einen Text abgedruckt hat, die Katalogarbeiten von Züst und Zöbeli sind aber sehr aufschlussreich.

Andreas Züst ist im Katalog mit einer Dokumentation von Arbeiten des „Sprayers von Zürich“²¹² (Abb. 76, 77) und zwei Collagen mit fotografischem Material vertreten. „Saus und Braus“ ist für ihn erst die zweite öffentliche Ausstellung, er macht aber in den folgenden Jahren als künstlerischer Fotograf in der Schweiz Karriere. Einer seiner beiden Collagen im Katalog (Abb. 78) möchte ich mich an der Stelle näher widmen, da sie möglicherweise auch Aufschluss über die Art der in der Ausstellung präsentierten übermalten

²⁰⁹ Vgl. Weiss 2008, S. 7. Peter Fischli sagt allerdings in einem anderen Interview er und Weiss hätten sich in einer Bar kennen gelernt, „beim Trinken“ (in: Goldmann 2006, S. 558).

²¹⁰ Killer 1980, S. 15.

²¹¹ Frey 1980.

²¹² Lange nur als „Sprayer von Zürich“ bekannt, versah Harald Nägeli ab 1977 den öffentlichen Raum Zürichs – illegalerweise – mit eigentümlichen Strichmännchen. Nägeli wurde zu einer wichtigen Figur für Zürich, gerade im Zuge der „Bewegung“, welche in ihm einen anonymen Verbündeten sah. Kunz schreibt 1983 in seinem Kunstrückblick, Nägeli hätte „mit einfachen, amüsanten, witzigen bis makaberen Linienfiguren, mit denen er die sauberen und sterilen Fassaden Zürichs dekoriert hat, die erwähnte Grundstimmung der Bewegung in bildhafter Weise vorweggenommen.“ (Kunz 1983, S. 83). Sympathien und Solidarität gegenüber seinen Verurteilungen durch die Stadt Zürich erhielt er auch aus Kunstkreisen. Heute gilt er als eine der wichtigsten Künstler im Feld der Street Art.

Fotografien geben könnten. Auf einer Katalog-Doppelseite ist eine Collage von Textausschnitten und Bildern zu sehen, die vermutlich aus Zeitungen stammen und weiteren Fotografien, deren Herkunft nicht einzuordnen ist²¹³: Wahl- und Werbeplakate, Sportfotos vom „Schwingen“²¹⁴, ein Gesicht hinter einer zerbrochenen Glasscheibe, Soldaten mit einer Kanone oder einem Panzer, eine Menschenmenge. Ein Textausschnitt handelt von der Sicherheit der Queen, ein verwendeter Zeitungsartikel vom Ankauf von Panzer durch die Stadt Zürich. Über die allgemeinen Themen von Staatsgewalt, Sicherheit und Werbung hinaus wird ein eindeutiger Bezug zu den aktuellen Jugendunruhen gezogen. Ein fotografiertes Plakat zeigt Alfred Gilgen, damaliger Regierungsrat und kantonaler Erziehungsdirektor, welcher sich in den Monaten vor „Saus und Braus“ mit seinem harten Durchgreifen gegenüber den Bewegten sehr unbeliebt gemacht hat. Er war etwa für die Zensur des Video-Films, welcher den Opernhauskrawall aus der Sicht der Protestler dokumentierte, verantwortlich.²¹⁵ Ein verwendeter Textausschnitt stammt von Zürcher Stadtpräsidenten Sigmund Widmer, von dem auch die Widmung im „Saus und Braus“-Katalog stammt. Der Text scheint aus der Widmung für ein Theaterfestival auf der Landiwiese zu stammen. Die Landiwiese, eine Grünfläche am Zürichsee, wurde 1939 für die Landesausstellung („Landi“) errichtet und seither kaum genutzt. 1980 bekommt ein Theaterfestival von der Stadt Zürich eine Nutzungsbewilligung. Der Text, welcher aus diesem Anlass geschrieben worden zu sein scheint, spricht von „Spass an unerwarteten Einfällen und theatralischen Ausdrucksformen“ und über die „Anregung und Aufmunterung zum Selbermachen“. In der Kombination von Bildern und Texten, welche Staatsgewalt, Krieg, Kampfsport und Werbung thematisieren, erscheint die Verwendung dieses Textes höchst zynisch. Überhaupt ist die Kombination der Elemente darauf angelegt, dass sie sich gegenseitig verschärfen und entlarven. Das Schwingerfest wird neben den Kriegsmotiven zu einem Bild des Kampfes oder, schaut man auf die ausgeschnittenen Werbungen, zum verblödeten Volksspektakel. Stellenweise hat

²¹³ Teile davon sind möglicherweise montiert, nicht collagiert. An zwei Stellen ist ein Text über eine Fotografie gelegt – das mag so vorgefunden oder auch von Züst inszeniert worden sein.

²¹⁴ Schweizerische Version des Ringens, die v.a. in ländlichen Regionen der Innerschweiz sehr populär ist.

²¹⁵ Siehe Fußnote 137.

Züst von Hand in das Material hineingeschrieben – möglicherweise ähnlich wie seine im Strauhof ausgestellten Fotografien bearbeitet worden sind. Züst schreibt gleichsam hinein, wie er das Material gelesen haben will. Ein Ausschnitt Druckmaterial mit der Aufschrift „mit KOPF und HERZ“ ist überschrieben mit den Worten „Stutz“ (schweizerdeutsch salopp für „Geld“, wie das deutsche „Kohle“) und „Schwanz“, so dass es sich „mit Geld und Schwanz“ liest. Der Schriftzug „Polizei“ prangt groß auf der einen Seite. Auch wirken die Augen des Regierungsrates Gilgen überschmiert, beim näheren Hinsehen erweisen sie sich allerdings als tatsächlich „ausgekratzt“ – das Papier des fotografierten Wahlplakates ist um die Augen herum heruntergerissen. Züsts Collage thematisiert institutionalisierte Macht und Gewalt, Politik und Konsum und verwischt mittels der Collage die Grenzen. Fotografie ist hier einerseits eine Möglichkeit seine Umwelt zu dokumentieren, wie etwa in dem Foto des verunstalteten Plakats des Regierungsrats Gilgen, andererseits ist sie, genau wie ein gedruckter Text, vorgefundenes Material, welches in der Weiterverarbeitung kommentiert und umgedeutet wird.

Sissi Zöbeli gehört zu den ProtagonistInnen von „Saus und Braus“, welche weder zuvor noch danach im Kunstbereich aufgetreten waren. Laut der Tagesanzeiger-Ankündigung war sie „an sich Modemacherin“, ²¹⁶ sie arbeitet übrigens noch heute im Modegeschäft. Sie hat von zwei Seiten im Katalog eine mit fotografischem Material gestaltet (Abb. 79). Diese lässt Rückschlüsse zu mit welchen „tagtäglich geschossenen Fotos“ sie im Strauhof einen Raum „gefüllt“ hat. Die Seite zeigt eine Reihe von fotografischen Abzügen, die in drei Kolonnen gitterartig über die Bildfläche verteilt sind. Einige Abzüge sind unsorgfältig beschnitten, zeigen an den Rändern den Beginn eines nächsten Bildes, was darauf hinweist, dass möglicherweise Kontaktabzüge verwendet worden sind. Die Größe der Bilder lässt sich im Katalog nicht ablesen. Die Auswahl und Präsentation der Abzüge erweckt den Eindruck, dass hier lediglich ein Ausschnitt aus einer viel größeren Menge abgebildet sei. Das Gitter ist grundsätzlich eine Struktur, welche einen *all-over*-Eindruck erweckt, was hier zusätzlich deutlicher gemacht wird, indem die untersten Fotos vom Seitenrand

²¹⁶ Killer 1980, S. 120.

beschnitten werden. Auch die Fotografien selber unterstützen diesen Eindruck. In jeder Kolonne gibt es einige Fotos welche eine Serie bilden, so als ob laufend abgedrückt worden wäre und alle Bilder haben eine dezidierte Schnappschuss-Ästhetik. In der linken Spalte ist etwa eine Reihe von Nahaufnahmen eines Gesichtes zu sehen. Die fotografierte Person schneidet eine Grimasse und versucht den Blick der Kamera abzuwehren, indem sie sich den Arm vorhält oder ein Tuch übers Gesicht legt. In der mittleren Spalte sehen wir zuerst Bilder von einer Toilettenschüssel, die mit undefinierbaren dunklen Schnipseln gefüllt ist, und dann Bilder von jemandem, der sich die Haare schneidet. In der rechten Spalte sind einige Aufnahmen eines Picknicks im Wald zu sehen. Alle Fotografien haben eine gewisse Intimität. Die Kamera geht etwa sehr nah an das Gesicht heran, auf einem Foto des Haare schneidenden jungen Mannes sieht man ansatzweise sein Geschlecht und auf den Picknick-Fotos werden mit der formalen Ähnlichkeit von Obst und Geschlechtsorganen Scherze getrieben. Die erotische Aufladung des Picknick-Motivs lässt Assoziationen mit Manets *Le Déjeuner sur l'herbe* aufkommen, was möglicherweise beabsichtigt ist. Zumindest gibt es eine zweite kunsthistorische Referenz in der Aufnahme ganz oben links, welche einen Mann in einer an Rodins *Le Penseur* erinnernden Pose zeigt. Abgesehen von diesen beiden kunsthistorischen Referenzen, erwecken die Fotografien und deren Präsentation den Eindruck der „tagtäglich geschossenen Fotos“, wie es in der Tagesanzeiger-Ankündigung heißt. Ja, die Fotografien suggerieren geradezu, sie wären in einem persönlichen, alltäglichen Kontext entstanden.

Zöbeli verwendet Fotografie anders als Züst und ganz anders als Fischli und Weiss in der *Wurstserie*. Züst verwendet zwar ein paar Foto-Schnipsel, die von ihm und aus seinem Alltag stammen könnten, verwendet aber in erster Linie vorgefundenes Material und gestaltet es zur Collage, welche gerade über artifiziell inszenierte Brüche funktioniert. Fischli und Weiss präsentieren ebenfalls eine durch und durch künstliche Arbeit, inszeniert, gebastelt, ironisch. Zöbeli dagegen nutzt die Fotografie als Alltags-Fänger, ihr Zugang ist die Unmittelbarkeit: Immer, überall, einfach abdrücken. Nicht gestellt, nicht inszeniert, nicht bearbeitet. So wenig wie möglich in die Welt hinter dem Sucher

eingreifen. Authentizität. Daran ändert auch ein kleiner inszenierter, collageartiger Zusatz nichts. Über die vielen Fotos scheint ein ausgerissenes Stück Papier mit Text geklebt zu sein, wobei der Text sich der Form des ausgerissenen Papierstücks anpasst. Dies deutet darauf hin, dass es sich hier um keinen tatsächlichen Ausriss handelt, sondern um eine gezielte Inszenierung. Folgender Text ist zu entziffern: „Die einen schlucken Psychopharmaka gegen zu wenig emotionelle Bindungen, die anderen gegen zu viel Gefühle. Gernhaben, das heißt bei mir immer ZUGERNhaben...das ist nicht einfach“. Die Distanzlosigkeit, welche die Fotografien vermitteln, ist hier auf einer persönlichen, psychologischen Ebene wiederholt. Das Motiv des „Zuviel“ im Text ist auch in der großen Menge der Fotografien wiederholt, sollte Zöbeli – wie im Tagesanzeiger angekündigt – tatsächlich einen ganzen Raum mit ihren Fotografien ausgekleidet haben. Das Werk besteht gleichsam in der Masse, nicht im Einzelbild. Dies hat Zöbeli wiederum mit Fischli und Weiss und in einem gewissen Mass auch mit Züst gemein. Das Einzelbild als Werk ist der Serie, beziehungsweise bei Züst der Werkcollage, untergeordnet. Das mag bei Zöbeli eine Folge ihrer Profession als Modedesignerin sein. In der Modefotografie wird zwar oft im Endeffekt nur ein Bild verwendet, es ist aber Usus im Prozess dieser Bildfindung ganze Filme zu verschießen. Ein kunsthistorischer Vergleich bietet sich in Anbetracht von Zöbelis Arbeit an: Nan Goldins *Ballad of Sexual Dependency* (Abb. 80). Ob die Arbeit in der Schweiz im Sommer 1980 schon bekannt war, ist allerdings fraglich, die erste Präsentation fand erst 1979 im privaten Rahmen Goldins statt. Ich möchte sie dennoch erwähnen, da Goldins Arbeit wie kaum eine zweite für einen Zugang zu Fotografie steht, welcher an der Dimension der Transparenz und der dokumentarischen Unmittelbarkeit interessiert ist. Goldin fotografierte tagtäglich, einem Tagebuch gleich, ihr Leben und Umfeld – eine New Yorker Subkultur geprägt von der Schwulenszene und harten Drogen. Eine große und bis 1986 wachsende Anzahl dieser oft sehr intimen Bilder, präsentiert Goldin *Ballad of Sexual Dependency* als Diaschau. Die Diaprojektion entspricht Goldins Interesse an Fotografie als transparentem Abdruck ihres Lebens und sie ermöglicht dem Betrachter selber die Distanz zu den Arbeiten aufzuheben, indem er sich in den Lichtstrahl der Projektion stellt.

Zöbelis raumfüllende Präsentation könnte auf einen ähnlich immersiven Effekt abgezielt haben.

3.3.3 Katalog

Der Katalog dient zwar nicht zur Rekonstruktion zur Ausstellung, liefert aber dennoch als Werk für sich einen guten Einblick in die von Curiger präsentierte Szene. Weniger Plattform für einzelne Protagonisten sondern vielmehr ein kollektives Künstlerbuch, wirkt er so zusammengewürfelt wie homogen. Dazu trägt sicherlich die vergleichsweise billige Produktion bei: ein plastifiziertes A5 Softcover umhüllt magazin-artig 136 Seiten, gänzlich schwarz/weiss auf mattes Papier gedruckt, die Seitenzahlen sind von Hand hineingeschrieben. Die mittelmäßige Druckqualität gibt den Seiten eine körnige Qualität und verleiht allen Beiträgen ein gleiches Finish: sämtliche Beiträge in diesem Katalog wirken dadurch gleichwertig. Das Vorwort von Bice Curiger unterscheidet sich diesbezüglich nicht von dem Beitrag des 14-jährigen Punkfanzineschreibers Noldi, die Donald Duck Comics nicht von den Beiträgen etablierter KünstlerInnen. Die Kapiteleinteilung in „Saus und Braus. Stadtkunst“, den bildenden Positionen gewidmet, und „Saus und Braus. Stadtkunst“, der Musikszene gewidmet, entdeckt man überhaupt erst nach mehrmaligem und sorgfältigem Durchblättern. Ob kuratorisches Vorwort oder Beitrag, Kunst oder Punk, Fotografie oder Collage, Textbeiträge von Hand geschrieben oder auf Maschine getippt, Sprachspiele oder Pamphlet, Kritzeleien oder sorgfältige Zeichnungen – es hat jeder Beitrag den gleichen Status und den gleichen Wert. Diese Homogenisierung im Katalog mag Resultat mangelnder Produktionsmittel sein, sie verleiht jedoch dem Konzept der Ausstellung eine Szene präsentieren zu wollen einen visuellen, körperlichen Ausdruck. Damit ist der Katalog ein gutes Beispiel für das Funktionieren dilettantistischer Zugangsweisen: Not und Tugend liegen nicht nur nahe beieinander, sie gehören sogar zusammen. Ein Hochglanzkatalog mit Hardcover-Umschlägen und gestochen scharfen, farbigen Bildern hätte einen unpassend professionellen, glatten und hübschen Eindruck hinterlassen. Der grobe schwarz/weiss Druck dagegen erinnert an Zeitungsdruck und an eine gewisse politisch-kritische Art von Drucksorten: Handouts, Leaflets

oder, in diesem Zusammenhang, Bewegungszeitschriften und Fanzines. Der Katalog arbeitet den Beiträgen, welche sich einer Protest-Collagen-Ästhetik bedienen, zu und dieser Eindruck legt sich wiederum über den ganzen Katalog. Er zieht gleichsam vor wie ein dominantes Gewürz, das seine Note über ein ganzes Gericht legt. Der Katalog vermittelt auch eine spielerische Leichtigkeit, etwas Dahingebasteltes bis Dahingeschludertes, er vermittelt eine Absenz von Ernsthaftigkeit zugleich mit einer großen Energie und einer gewissen Dringlichkeit. Letztere erklärt sich womöglich dadurch, dass der Katalog als *last-minute*-Produkt, laut Curiger in „ungefähr vierzehn Tagen entstanden“²¹⁷, auf den Opernhauskrawall und die daraus entstandene Bewegung reagieren konnte. Dies ist in den Beiträgen von einigen Künstlern sichtbar – neben Züst bei Martin Disler und François Viscontini – und natürlich im Einbezug von zwei in der Bewegung aktiven Gruppen.²¹⁸

Von der *Wurstserie* von Fischli und Weiss sind im Katalog sechs Fotografien abgebildet: *Im Teppichladen*, *Modeschau*, *Ein Unfall*, *Der Brand von Uster*, *Pavesi* und *In den Bergen* (Abb. 81-83). Es fehlen demnach *Titanic*, *Moonraker*, *Bei den Höhlenbewohnern* und *Am Nordpol*. Die sechs vertretenen Arbeiten bekommen im Kontext des „Saus und Braus“-Katalogs eine andere Note als wie wenn man sie in Originalabzügen in einem Ausstellungskontext antrifft. Der grobkörnige, matte schwarz/weiß-Druck wird dem farbigen, detailreichen und kontrastarmen Original wenig gerecht. Manche Bilder vertragen diesen Druck ganz gut, wie etwa *Ein Unfall*, andere wie *Modeschau* leiden ziemlich und nötigen den Betrachter sehr nah und genau hinzusehen, um das Motiv überhaupt erkennen zu können. Doch ist dies nicht nur ein Verlust. Die *Wurstserie* bekommt in dieser Repräsentation und in diesem Kontext eine andere Qualität, manche Aspekte treten zugunsten von anderen stark in den Vordergrund. Die Idee, das Konzept der *Wurstserie* bleibt viel stärker hängen als deren Ästhetik. Ist etwa ein Bild wie *In den Bergen* im Original ja auch richtig hübsch, so wirkt hier die ganze Serie so grausig und desolat wie *Pavesi* mit seiner verstaubten Spannteppichlandschaft. Dadurch, sowie durch den protestlerischen Unterton des

²¹⁷ Curiger 1980b, S. 6

²¹⁸ Vgl. Vgl. Kat. Ausst. Städtische Galerie zum Strauhof 1981, S. 51-53, 64-65, 96-97.

ganzen Katalogs, wirkt die *Wurstserie* auch kritischer als im Original. Ich denke dabei etwa an die auf die *Wurstserie* anspielende Bemerkung Curigers im Vorwort: „Wie gemütsfreundlich ist eigentlich ein filziger Spannteppich, ein Eierkarton, Staub- und Haarbäuschchen? Immer noch „wärmer“ und menschlicher als die damit vorgetäuschte Autobahnlandschaft?“²¹⁹ In der groben schwarz/weiss Ästhetik verliert die *Wurstserie* etwas von ihrem liebevollen Witz zugunsten einer melancholischen oder existenziellen Note. Auch tritt das ausgefeilte Spiel mit Perspektiven und Bedeutungen zurück zugunsten des Aspektes des Dilettantismus, der Bastelei, des Spiels und dem Schnapsidee-Charakter der *Wurstserie*. Sie fügt sich damit sehr gut in den Katalog ein und teilt mit den anderen Beiträgen eben diese Eigenschaften, so wie einen subversiven Witz und die Rücksichtslosigkeit gegenüber Konventionen von Kunst, Werkhöhe oder Genre. Sie steht im „Saus und Braus“-Katalog nicht nur im Kontext der Zeichnungen von Urs Lüthi oder Fotografien der Arbeiten des Sprayers von Zürich, sondern auch von Donald Duck und Globi-Geschichten, Fotostories, Graffitis auf Toilettenwänden oder Bilder von verkleideten oder herumblödelnden Menschen. Die homogenisierende Wirkung des Katalogs macht natürlich auch vor der *Wurstserie* nicht halt. Im Auftreten unterscheidet die *Wurstserie* nichts von all den anderen Beiträgen. Würde jemandem, der nicht weiss, dass Fischli und Weiss die erfolgreichste Karriere von allen Beteiligten dieses Kataloges haben sollten, die *Wurstserie* auffallen? Auf den ersten Blick wohl nicht. Auf den zweiten möglicherweise schon. Die Fotografien der *Wurstserie* offenbaren trotz ihres Schnapsideen-Charakters eine große Sorgfalt, eine Liebe fürs Detail und auch einen langwierigen Produktionsprozess. Sie sind die ausgefeiltesten Bilder des Katalogs und gehören damit zu den Beiträgen mit der größten Werkhöhe. Dies ist allerdings vor allem darauf zurückzuführen, dass Fischli und Weiss, als einzige der im Strauhof ausgestellten Künstler, keinen katalogspezifischen Beitrag abgeliefert haben, sondern Abbildungen ihrer ausgestellten Arbeit drucken ließen. Beide waren zur Zeit von „Saus und Braus“ auch nicht mehr in Zürich, sondern in Los Angeles, haben die Ausstellung also

²¹⁹ Curiger 1980b, S. 10.

gar nicht gesehen und standen wohl schon bei der Erstellung des Kataloges nicht mehr zur Verfügung.²²⁰

3.3.4 Rezeption

Die Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“ hat sich als wegweisend erwiesen. Das Konzept eine Szene darzustellen, ein Bezugssystem und nicht lediglich die Kunstblüten, welche daraus entstehen mögen, ist 1980 progressiv. Seither haben Kulturwissenschaften, Bildwissenschaft, Pop-Theorie und andere Denkrichtungen diesen Ansatz weitergedacht – sowohl in Bezug auf *Crossover*-Positionen wie auch in Bezug auf die Kontextualisierung über die etablierten Kunstkontexte hinaus. „Saus und Braus“ wirft diesbezüglich viele berechnete Fragen auf, beantwortet wenige davon, wenn auch wenige tiefergehend. Auch das Konzept selbst ist nicht radikal umgesetzt. „Saus und Braus“ vollzieht zwar die Trennung zwischen etablierter Kunstproduktion und kreativer Tätigkeit in anderen Kontexten tatsächlich nicht, behält aber die Trennung zwischen Pop und Kunst bei. Der Katalog ist nach dieser Trennlinie unterteilt und ebenso die Konzertabende. Spannender und konsequenter wäre es, eine Lesung von Martin Frank nach einem Konzert einer Punkband stattfinden zu lassen oder die experimentellen Filmprojektionen Bosserts zwischen den Konzerten zu zeigen. Auch offenbart sich das Bezugssystem, dass Curiger sichtbar machen möchte, lediglich im Katalog. Dennoch hat „Saus und Braus“ viel ausgelöst in der Zürcher Kunstwelt, wie auch über Zürich hinaus, und gehört zu den Markern des vieldiskutierten Kunstaufbruchs von 1980.

Eine Konsequenz von Curigers Konzept ist, dass nicht alle Beiträge im Strauhof und im Katalog durch eine hohe künstlerische Qualität glänzen. In der Rezeption wird das immer wieder angemerkt, aber selten wirklich beklagt, da die Qualität von „Saus und Braus“ woanders gesehen wird. „Saus und Braus“ gilt als Ausstellung, welche sich durch ein bestimmtes Gruppengefühl, durch ihre Stimmung und ihre Repräsentation der Zürcher Subkultur auszeichnet. Martin Kunz schreibt 1983, dass man in „Saus und Braus bei fast allem keinen wesentlichen Schritt von Innovation feststellen“ hätte können: „Eigenständigkeit

²²⁰ Nach Aussagen von Peter Fischli im persönlichen Gespräch und David Weiss im Interview mit der Universität Zürich (Weiss 2008, S. 7).

wurde eher der dominierenden Gesamtstimmung untergeordnet. Die Intensität, das extravertierte Element war jedoch einmalig für die Schweizer Situation [...] der Umbruch in der Schweizer Kunst wurde deutlich sichtbar.“²²¹ Die von Kunz angedeutete Gemeinschaftlichkeit wird von verschiedenen Seiten bestätigt. Jean-Christophe Ammann spricht von einem „gruppendynamischen Prinzip“ dieser Zeit.²²² Peter Fischli erzählte im persönlichen Gespräch „Saus und Braus“ sei von einem „Jekami“-Zugang getragen werden: „jeder kann mitmachen“.²²³ Klaudia Schifferle, welche ebenfalls im Strauhof ausgestellt hatte, beschreibt im Interview mit der Universität Zürich das Verhältnis der Beteiligten zueinander: „Bei „Saus und Braus“ war die Stimmung [...] so: ‚Jetzt machen wir mal zusammen, wir schauen zusammen.‘ und: ‚Oh, bist du auch dabei‘.“²²⁴ Dabei fügen sich offenbar die einzelnen Künstler auch gerne dieser Gemeinschaftlichkeit. Dies scheint sich schon ein Jahr später zu legen, als die fast gleiche Besetzung wie im Strauhof im Kunstmuseum Winterthur bei der Ausstellung „Bilder“ vertreten ist.²²⁵ Laut Schifferle steht bei „Bilder“ nach der spielerischen Gruppenausstellung in Zürich die individuelle künstlerische Profilierung im Vordergrund: „Da hat man aber schon auch ein bisschen gemerkt, dass alle das ein wenig seriöser und ernster nehmen. [Es hat jeder] so ein bisschen mehr geschaut, ob er gut dasteht.“²²⁶ Mit der Ausstellung „Bilder“ wird „Saus und Braus“ stets verglichen, sie entstand auch in der Absicht, die Dynamik der Zürcher Ausstellung in ihrer im engeren Sinne künstlerischen Dimension zu erfassen. „Bilder“ wird eine im Vergleich zu „Saus und Braus“ klassische Kunstaussstellung, was in einer Rezension in der Zeitung „Tagesanzeiger“ passend mit „Die ‚Spontis‘ haben sich in ‚Profis‘ verwandelt“ kommentiert wird.²²⁷ Mit dem „Sponti“-Begriff verweist die Rezensentin Caroline Kesser auf die post-68er Studentenbewegung in Deutschland, welche

²²¹ Kunz 1983, S. 83.

²²² In: Schenker 1983, S. 261.

²²³ „Jekami“ ist in eine in der Schweiz gebräuchliche Formulierung für offene Amateurveranstaltungen im Bereich der Gemeinde-, Kirchen- oder Schularbeit.

²²⁴ Schifferle 2008, S. 7.

²²⁵ Bei beiden Ausstellungen dabei waren Anton Bruhin, Martin Disler, Olivia Etter, Urs Lüthi, Klaudia Schifferle, François Viscontini sowie Peter Fischli und David Weiss, welche aber mit Einzelarbeiten und nicht als Duo aufgetreten sind. Darüberhinaus waren in „Bilder“ noch Walter Pfeiffer, Anselm Stalder und Josef Felix Müller dabei. Vgl. Kat. Ausst. Kunstmuseum Winterthur 1981.

²²⁶ Schifferle 2008, S. 7.

²²⁷ Kesser 1981, S. 25.

ähnlich wie die Unruhen in Zürich nicht mit intellektuellen Analysen glänzten, sondern ironischen und spielerischen Aktionen. Die Begriffsopposition „Sponti“ und „Profi“ beschreibt den Unterschied der beiden Ausstellungen aber auch in künstlerischer Hinsicht gut: auf der einen Seite ein Ausbruch an wenig kanalisierter Kreativität, auf der anderen Seite deren Konsolidierung und Sophistizierung.

Die „Bewegung“ überlagert die Rezeption von „Saus und Braus“ massiv. Dies liegt sicherlich nicht nur an der zeitlichen und örtlichen Nähe, sondern auch an einer inhaltlichen – die Selbst-Präsentation einer noch wenig bis gar nicht etablierten Generation, die zumindest rhetorisch fehlende Rücksicht auf Konventionen, der subversive Witz und der Nonsens mancher Beiträge, eine gewisse Anti-Intellektualität, die Bedeutung von Themen wie Subjektivität und Individualität. „Saus und Braus“ wird in der Rezeption zur „Ausstellung zu den Unruhen“ wie Peter Killer in seiner Rezension im Tagesanzeiger vom 21. Juli 1980 schreibt.²²⁸ Er sieht in „Saus und Braus“ die Manifestation der gleichen jungen Generation, welche auf den Strassen Zürichs protestiert. Anstatt die „Kultur der Väter“ eingelöffelt zu bekommen, würde diese Generation sich nun selber zu Wort melden und würde, wie schon die „Müllers“, eine „Scheinverständigung“ ablehnen. Killer behandelt die in „Saus und Braus“ ausgestellten Künstler als wären sie dieselben jungen Bewegten. Er ist offensichtlich von einer großen Sympathie zu den Bewegten getragen, welche ihn aber übersehen lässt, dass die Mehrheit der „Saus und Braus“-Künstler keine „Jugendlichen“ mehr waren, sondern um die Dreißig und zwar mit der Bewegung sympathisierten, aber doch auch nicht aktiv daran beteiligt waren. Seine Beschreibungen der ausgestellten Kunst sind von dieser Unschärfe überlagert, sie zeigen aber auch wie sehr damals verschiedene Diskurse zusammenfielen. „Schöne Bilder wollen sie allesamt nicht machen.“, schreibt er etwa: „Auch keine gutgemachten. Diese Generation ist know-how-skeptisch.“²²⁹ Killer konstatiert zu Recht den Hang zum Dilettantismus, die Sicht auf das Fehlerhafte als Qualität und er setzt dies im nächsten Satz in einen größeren

²²⁸ Ebd., S. 15.

²²⁹ Ebd.

Kontext: „Zu Recht. Wenn in unserer Welt etwas weniger Know-how wirksam würde, dafür etwas mehr Gschpüri, Instinkt und Intuition, wäre sie wohl freundlicher und menschlicher.“²³⁰ Sein Kontext ist derjenige der Bewegung, wo kaltes Wissen warmer Erfahrung gegenüber steht, oder eben „Know-How“ dem „Gschpüri“.²³¹ Bezeichnend ist, dass Killer hier in den Schweizer Dialekt verfällt, also eine lokale, private Sprache wählt anstatt mit Hochdeutsch die offizielle Verwaltungssprache der Schweiz oder den im Wirtschaftsbereich etablierten Anglizismus. Den in „Saus und Braus“ gepflegten Dilettantismus sieht Killer vor diesem Hintergrund, oder eben in diesem Grenzen verwischenden Diskurs, nicht als kulturelle Strategie, sondern als Ausdrucks-Ästhetik: „Dilettantismus wird man manchen der Beteiligten vorwerfen und übersehen, dass sich da eine Inhaltlichkeit äussert, die viele ernsthafte Berufskünstler als blosse Formalisten disqualifiziert.“²³² An dieser Stelle spricht durch Killer nicht nur der Diskurs um die Bewegung, sondern auch derjenige um die „Neuen Wilden“ und die „Inhaltsmalerei“. Diese Vermischung verschiedener Diskurse entlang paralleler Motive zeigt sich in vielen Reaktionen auf „Saus und Braus“. Max Wechsler schreibt etwa 1984 „Saus und Braus“ sei „ganz und gar vom Geist der Bewegung durchströmt“, wolle „die Lust am Leben manifestieren“ und „den schöpferischen Menschen“ und „die sich selbstverwirklichende Person“ zur Diskussion stellen.²³³ Immerhin macht Wechsler explizit, dass er den Aufbruch der Schweizer Kunstszene um 1980 kausal mit den Jugendunruhen verknüpft sieht.

Versuche „Saus und Braus“ auf der Ebene kultureller und künstlerischer Strategien zueinander in Beziehung zu setzen gibt es wenige. Martin Kunz suggeriert 1983 dies zumindest zwischen den Zeilen. Für ihn ist „Saus und Braus“ der Versuch „die mit der Bewegung in Bewegung geratene Zürcher Kunstszene auf adäquate Weise vorzustellen.“²³⁴ Ohne explizit Parallelen auszuformulieren, charakterisiert Kunz die „Bewegung“ und „Saus und Braus“ in sehr ähnlichen Termini. Die Bewegung verbindet laut Kunz „eine fast ziellose

²³⁰ Ebd.

²³¹ „Gschpüri“ ist schweizerdeutsch für „Gespür“.

²³² Killer 1980, S. 15.

²³³ Wechsler 1984, S. 14.

²³⁴ Kunz 1983, S. 83.

Zerstörungswut mit gleichzeitigem Spass, Galgenhumor und Vergnügen ohne intellektuelle und ideologische Begründung und Basis.“²³⁵ Über „Saus und Braus“ schreibt er einen Abschnitt weiter, dass sich eine „neue entkrampfte, extrovertierte Haltung verfolgen [liesse], die Ernst und Gedankenüberbeladenheit meidet, Spass und Witz an die Oberfläche zieht und durch Direktheit und Einfachheit der Bildinhalte auffällt.“²³⁶ Die hier nur vorsichtig nebeneinander gestellten Charakteristika fasst Urs Stahel 1992 zu einem kulturstrategischen Programm der 1980er-Jahre:

„Im gleichen Zeitraum [wie eine junge Schweizer Kunst zu boomen beginnt] erprobten die ‚Bewegten‘ der Zürcher Unruhen die neue Unmittelbarkeit explizit auf der gesellschaftlich-politischen Bühne. Erfolglos. Ihre Strategien hingegen – die Dekonstruktion der grossen theoretischen Programme und der pragmatisch-wirtschaftlichen Kreisläufe, die Verweigerung von Sichten auf lange Zeit hinaus zugunsten kurzfristiger, lustvoller, energiespendender Aktionen sowie die Rückkehr zu einer Alltagsvernunft, zu einer ‚lebensweltlich bewährten Sinnlichkeit‘ – wurden denkerische und gestalterische Leitlinien der achtziger Jahre.“²³⁷

Juri Steiner führt die Nähe von „Saus und Braus“ und der „Bewegung“ unter anderem explizit am Beispiel von Fischli und Weiss aus und charakterisiert sie als „heimlifeissen Neodadaismus“.²³⁸ „Heimlifeiss“ ist ein schweizerdeutsches Wort, das keine genaue Entsprechung im Hochdeutschen findet. Es bedeutet wörtlich „heimlich fett“ und benennt etwas oder jemanden, der harmlos und unschuldig wirkt, es aber faustdick hinter den Ohren hat. Die Kombination mit dem Hinweis auf Dada ist dabei fast redundant, arbeitet doch Dada auch mit dem vermeintlich Trivialen und Einfachen und verpackt gerade so sein subversives Potential. Als Beschreibung für die *Wurstserie* ist „heimlifeiss“ ein sehr passender Begriff. Die Arbeit wirkt auf den ersten Blick wirklich wie ein „humoristisches Banalitätsmanifest“,²³⁹ wie sie Renate Goldmann nennt,

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Stahel 1992, S. 76, Zitat im Text von Peter Sloterdijk.

²³⁸ Steiner 2001, S. 213.

²³⁹ Goldmann 2006, S. 63.

offenbart aber beim näheren Hinsehen über ihre Zugänglichkeit und ihre Trivialität hinaus den Charakter eines bissigen Kommentars. Ihre Selbstdarstellung als „Schnapsidee“, die Sprachspielereien, ihre vermeintliche Alltäglichkeit, das Abstoßende und zugleich Witzige der Arbeit zeugen tatsächlich von der Stimmung um 1980.

4) CONCLUSIO: „Kunst basteln“

Wir haben gesehen, dass es im Umfeld von Fischli und Weiss' *Wurstserie* thematische und methodische Verdichtungen gibt, parallele Phänomene in verschiedenen Feldern. Ein Themenkomplex lässt sich mit den Schlagworten Subjektivität, Ausdruck und Privatheit umgrenzen. Der andere kreist um die Strategie des Dilettantismus, um die Bastelei im umgangssprachlichen Sinn sowie um die Bricolage nach Lévi-Strauss und um eine absichtliche Nichtperfektion, das Fehlerhafte als Qualität. Dabei haben wir auch festgestellt, dass es jeweils zwei unterschiedliche Umgangsweisen mit diesen Konzepten gibt. Im Punk sind die Konzepte von Subjektivität und Ausdruck von manchen Bands vehement eingefordert, sie schreien ihre Positionen als Kritik gegen die Welt und gegen eine abgehobene Rockwelt hinaus. Bei anderen Bands ist Punk gerade der Moment, wo Rockmusik nicht mehr selbstverständlich funktioniert, wo Rock als „authentische“ Stimme des „einfachen Mannes der Straße“ nicht mehr haltbar ist. Die beiden Positionen pflegen auch einen unterschiedlichen Dilettantismus. Für Erstere ist Dilettantismus eine Ästhetik der Unsauberkeit, des Selbstgemachten, des Rohen, welche dem Glatten, Unpersönlichen als authentische Qualität gegenüber gestellt wird. Bei Zweiterer äußert sich der Dilettantismus entweder in einer Offenheit gegenüber klanglichen Möglichkeiten und neuen Musikstrukturen oder sie arbeiten mit der Bricolage als dekonstruierende Collage von unterschiedlichen Elementen und Konzepten. In der Kunstszene Zürichs, in der Fischli und Weiss verkehren, dominieren malerische Positionen und, etwas weniger stark vertreten, fotografische Arbeiten. Auch in dieser Szene (welcher der Punkszene wie wir gesehen haben nahe steht)

ist das Themenfeld von Subjektivität, Ausdruck und Privatheit ganz stark präsent und auch hier gibt es zwei unterschiedliche Bezugnahmen darauf. Die einen versuchen ein unmittelbares Werk zu schaffen, dass ihrer subjektiven Welt Ausdruck gibt. Fehlerhaftigkeit ist dabei das Zeichen des Menschlichen, des Irdischen, des Gemachten gegenüber einer anämisch-perfekten Produktion im industriellen Bereich oder gegenüber der kühlen Strenge konzeptuell-intellektueller Arbeiten. Die anderen interessieren sich ebenfalls für die Konzepte von Ausdruck und Subjektivität, stehen ihnen aber vorsichtig bis kritisch gegenüber. Sie nähern sich ihnen über eine Auseinandersetzung damit an, was diese konstituiert: ästhetische und mediale Praktiken, gesellschaftliche Bilder, die Dingwelt. Sie arbeiten nicht subjektiv, sondern über das Private und verbleiben auf einer Metaebene. Dilettantismus ist hier eine Möglichkeit die eigene Skepsis zu markieren, über das Ausstellen der Gemachtheit einen Nachvollzug des Herstellungsprozesses und der Materialien zu ermöglichen. Die *Wurstserie* von Fischli und Weiss gehört eindeutig zu diesen Positionen.

Was hier am Beispiel der Punkkultur und der Zürcher Kunstszene um 1979/80 festzustellen ist, ist Teil des Phänomens, welches weit über diese Kreise hinaus unter dem Schlagwort „Postmoderne“ diskutiert wird. Ohne an dieser Stelle dem breiten, verzweigten und auch widersprüchlichen Diskurs um die Postmoderne Rechnung tragen zu können, möchte ich doch die besprochenen Phänomene abschließend unter diesem Licht noch einmal betrachten.²⁴⁰ Die Postmoderne markiert eine Krise, eine Krise der Vorstellungen von Geschichte, Subjektivität, Autorschaft, Repräsentation und Werk. Diese großen Narrationen lösen sich auf in viele kleine und offenbaren ihre Relativität und Beschränktheit. Das Subjekt hat etwa seine monadische Einheit, seine Identität, unter dem sezierenden Licht der Psychoanalyse verloren, fast analog löst sich das Werk auf in einen geschriebenen und zusammengestellten Text, dessen Autor laut dem berühmten Diktum von Roland Barthes tot ist (oder nie gelebt hat).²⁴¹ Die Repräsentation ist irritiert durch das Verschwinden des metaphysischen Signifikats und Geschichte

²⁴⁰ Die Literatur zum Thema Postmoderne ist kaum überschaubar, an dieser Stelle sollen lediglich einige zentrale Texte genannt werden, auf welche sich die Ausführungen auch beziehen: Jean-François Lyotard „Das postmoderne Wissen“ (Lyotard 1999) und Rosalind Krauss „The Originality of the Avantgarde and other Modernist Myths“ (Krauss 1977).

²⁴¹ Barthes 2006.

durch die Abwesenheit eines einzigen Ziels oder einer einzigen erzählenden Stimme. In „Art since 1900“ führen die Autoren Hal Foster, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh und Yves-Alain Bois aus, dass es zwei unterschiedliche Reaktionen auf diese Krise gäbe.²⁴² Das eine sei ein „neokonservativer Postmodernismus“, welcher sich in erster Linie von der Abstraktion, der Intellektualität und der gefühlten Kälte des Modernismus abgrenzen will und dagegen auf Figuration und Narration als Werte der Wahrheit und Wärme setzt. Für diesen sind Individualität und Autorschaft Konzepte, die gleichsam gerettet werden müssen – von einer kritischen Moderne und von gesellschaftlichen Modernisierungsprozessen. Der „poststrukturalistische Postmodernismus“ dagegen unternimmt eine grundsätzliche Kritik gerade dieser Konzepte und der Vorstellung ihres Wahrheitsgehalts. Die neokonservative Position pocht auf die Einheit des Menschen wie des Werks, die poststrukturalistische löst diese auf in Textualität.²⁴³ Man kann von dieser Unterscheidung der beiden Auffassungen von Postmoderne Parallelen ziehen zu den zwei unterschiedlichen Umgangsweisen mit Subjektivität und Ausdruck sowie mit dem Dilettantismus, welche wir festgestellt haben. Die eine versucht die sich in der Krise befindlichen Konzepte zu retten, die andere untersucht die Strukturen und Bedingungen dieser Konzepte kritisch. In dieser kritischen Untersuchung von heikel gewordenen Konzepten können wir ein weiteres Mal an den Bricolagebegriff anschließen.

Jacques Derrida hat 1972 das Bricolagekonzept von Claude Lévi-Strauss in seinem Aufsatz „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel in der Wissenschaft vom Menschen“ auf die Ebene einer Philosophie-, Geschichts- und Wissenschaftskritik gehoben.²⁴⁴ Der Text beginnt mit dem durch die postmoderne Kritik verursachten Bruch (welcher von Derrida mit ausging) in

²⁴² Foster 2007, S. 596-599.

²⁴³ Diese Unterscheidung lässt sich auch auf den Umgang und das Bild von Populärkultur anwenden. Die „konservative“ Postmoderne, um bei der obigen Begrifflichkeit zu bleiben, sieht Pop als ein Hort unberührter Authentizität. „Kritisch“ postmoderne Stimmen sehen in Pop dagegen gerade ein Feld, wo Authentizität schon lange hinterfragt und mit diesen Mechanismen gespielt wird. Erstere Position ist in der Arbeit durch Martin Disler verkörpert, der an die Subkultur darüber anschließt, dass er genauso „Mensch sein“ will und die zweite durch Peter Fischli, der im Pop die Geschichte als „Schüttelbecher“ kennengelernt hat. Als zwei theoretische Positionen können Leslie A. Fiedler und sein Text „Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne“ (Fiedler 1988) und Diederichsens Text über Punk im Katalog zur Ausstellung „Zurück zum Beton“ (Diederichsen 2002b) dienen.

²⁴⁴ Derrida 1976.

den Konzepten von Geschichte und Metaphysik, die er als auf ein Ziel, Zentrum oder eine Präsenz ausgelegte Systeme betrachtet. Daraufhin stellt Derrida fest, dass es aber unmöglich ist diese Konzepte der Präsenz absolut zu kritisieren, da die Sprache selber in ihrer Signifikationsstruktur an dieser teilhat. Laut Derrida verfügen wir „über keine Sprache – über keine Syntax und keine Lexik –, die nicht an dieser Geschichte [der Präsenz] beteiligt wäre.“²⁴⁵ Auf einer allgemeineren Ebene sieht Derrida die Voraussetzung für die Bricolage in der „Notwendigkeit, seine Begriffe dem Text einer mehr oder weniger kohärenten oder zerfallenen Überlieferung entlehnen zu müssen [...]“.²⁴⁶ In Lévi-Strauss Ausführungen zur Bricolage sieht Derrida eine Möglichkeit wie trotzdem über diese Dinge kritisch gesprochen werden kann. Bricolage ist für ihn eine Methode, eine „kritische Sprache“²⁴⁷, welche sich den Konzepten und Begriffen der kritisierten Geschichte(n) zwar bedient – und bedienen muss weil nichts anderes zur Hand ist – sich aber ihrer Begrenztheit und Problematik bewusst ist und dies auch ausstellt.

„Die andere Möglichkeit [der Kritik] – von der ich glaube, dass sie dem Lévi-Strauss-schen Vorgehen eher entspricht – bestünde [...] darin, alle diese alten Begriffe im Bereich empirischer Forschung wie Werkzeuge, die noch zu etwas dienlich sein können, aufzubewahren und nur hier und da die Grenzen ihrer Brauchbarkeit aufzuzeigen. Man gesteht ihnen keinen Wahrheitswert und keine strenge Bedeutung mehr zu, man wäre sogar bereit, sie bei Gelegenheit aufzugeben, für den Fall, dass passendere Werkzeuge zur Hand sind.“²⁴⁸

Die Bricolage nach Derrida hat zwei Seiten. Sie ist zum einen eine kritische Sprache, in welcher sich, wie Derrida sagt, der Diskurs selbst kritisiert und ist andererseits auch ein Ausweg aus einer Sackgasse, die ermöglicht überhaupt weiter Diskurse zu führen.

Auch diesen Bricolagebegriff können wir für die vorliegende Arbeit fruchtbar machen. Die *Wurstserie* hat an verschiedenen Konzepten Teil, welche Ende der

²⁴⁵ Ebd., S. 425.

²⁴⁶ Ebd., S. 431.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Ebd., S. 430.

1970er-Jahre problematisch geworden sind. „Skulptur“ etwa ist, wie wir ausgeführt haben, ein Begriff, der einer grundsätzlichen Kritik und Erweiterung unterzogen wird und damit an den Rändern auszufransen beginnt. Die *Wurstserie* trivialisiert das Konzept der Skulptur über die Methode der Bastelei sowie die Materialwahl und kommentiert ironisch jüngere skulpturale Positionen, welche für einen erweiterten Skulpturdiskurs stehen. Sie bringt den Begriff auch an seine Grenzen – die Bedeutungstransformationen könnten theoretisch unendlich weiter gehen und die ganze Welt zur Skulptur von Fischli und Weiss machen. Begrenzt und zusammengehalten wird diese sich erweiterte und sich erweiternde Skulptur nur durch die Fotografie. In dieser ist sie aber nur medial präsent, als Abbild, gleichsam zitiert. Die *Wurstserie* setzt sozusagen das Konzept Skulptur in Anführungszeichen. Dasselbe gilt für das Konzept „Bild“. Dieses ist in der Arbeit mehrfach verschachtelt – als Fotografie von szenischen Assemblagen von kollektiven Bildern – und als Einzelbild der Serie untergeordnet. Die potentielle Expansion der Skulptur gilt auch für das Bild – es kann sein, wo auch immer der fotografische Blick hinfällt. Die *Wurstserie* ist kein einziges Bild, ist auch nicht eine Reihe von zehn Bildern, sondern ein Spiel mit verschiedenen Konzepten von Bild. Auch das um 1980 debattierte Konzept von Autorschaft ist in der *Wurstserie* vorsichtig markiert. Die Bastelei und die Fotografie verweisen als Index auf einen Autor, das in der Autorschaft liegende Potential subjektiven Ausdrucks allerdings wird überhaupt nicht angerührt. Die Autoren sind auch *nur* als Index präsent. Allerdings arbeiten Fischli und Weiss durch das Motiv der Bastelei mit Konnotationen von Autorschaft – dem kreativen Spiel von Kindern und dem Basteln als Freizeitbeschäftigung. Somit ist obwohl die beiden Künstler in der Arbeit abwesend sind, eine „warme“ Qualität von Autorschaft rhetorisch präsent. Nicht zuletzt ist das ganze Konzept von Kunst in der *Wurstserie* skeptisch auf Distanz gehalten. Der Arbeit ist eine Rhetorik der Banalität und Trivialität eigen, welche von sich selber sagt „hier geht es um nichts“ oder „das war eine Schnapsidee“ – Aussagen, welche der Vorstellung von Kunst als etwas Erhabenem oder als etwas Tiefsinnigem, Bedeutungsvollem widersprechen. Dazu passt die Trivialisierung ihres Künstlerbildes in der Assoziation mit Bastelei. In Aussagen von Fischli und Weiss, so wie im Umfeld von „Saus und

Braus“ ist eine gewisse Reserviertheit gegenüber dem Kunstbegriff festzustellen. Fischli und Weiss liebäugeln mit der Popkultur und der Bohème und gehen in dieser Zeit, um 1979/80, an ihre eigenen kreativen Tätigkeiten dezidiert salopp heran. In der Bastelei als Motiv ist dies visualisiert. Somit fällt an dieser Stelle die Bastelei nicht nur mit dem Bricolagebegriff von Lévi-Strauss, sondern auch mit dem von Derrida zusammen.

Im Zusammenfallen von Bastelei im umgangssprachlichen Sinne und Bricolage im Verständnis von Derrida liegt auch ein gewisses Problem. Denkt Derrida seinen Begriff als kritisch und tendenziell zersetzend, so funktioniert die Bastelei über ihre Konnotationen konstruktiv. Die Bastelei als Kinderspiel, als Freizeitbeschäftigung, als von Anspruch befreites Tun aus Spaß vermag heikle Konzepte mit warmen, vitalen Besetzungen aufzuladen – als eine Art Frischzellenkur für müde Patienten. Die *Wurstserie* hat das Konzept von Skulptur, Bild, Autorschaft oder Kunst in keinem Fall zersetzt, im Gegenteil. Sie hat diese auf einer emotionalen und humorvollen Ebene zugänglich gemacht und vom Sockel der Hochkunst ins private Feld gezogen. Außerdem hat jeder neue Umgang in der Wertökonomie von Kunst – auch wenn er kritisch, karikierend oder trivialisierend ist – im Endeffekt eine systemstützende und –kräftigende Funktion. Die Grenze zwischen Kritik eines Konzeptes und dessen Reaktivierung und Auffrischung ist hauchdünn. Auch wird das Neue bald zum Alten und Gewohnten und verliert an kritischer Differenz.²⁴⁹ In dieser konstruktiven Dimension hat die Bastelei auch an der anderen Postmoderne Teil, diejenige, welche die von der kritischen Entfremdung bedrohten Begriffe zu Reanimieren sucht. Die Bricolage im Derrida'schen Sinn hat eine konstruktive Seite. Sie ermöglicht den Diskurs, ermöglicht Handlung, wo Geschichte bröckelt und wo festgestellt wird, dass man trotzdem aus dieser Geschichte nicht heraus kann. So gesehen ist die Alternative zur Bricolage nicht das in sich ruhende Ausdruckswerk (weil dieses ein Mythos ist), sondern überhaupt kein Werk – das Verstummen ob der Unmöglichkeit einer absolut kritischen oder absolut eigenen Stimme. Dies mag auch Derrida angedacht haben, als er die Grenzen seines Bricolagekonzept aufzeigt, in dem er feststellt, dass nach dem Verständnis des

²⁴⁹ Zur Ökonomie des Neuen siehe Groys 1999.

Konzeptes selbst eine Nicht-Bricolage (im Text verkörpert durch den Ingenieur und den Wissenschaftler) unmöglich ist und der Begriff sich daher zu verlieren droht:

„Von dem Augenblick an, wo man aufhört, an einen solchen Ingenieur und an einen Diskurs zu glauben, der mit der historischen Rezeption bricht, sobald man also zugibt, dass jeder endliche Diskurs zu einer gewissen Bastelei genötigt ist und dass der Ingenieur oder der Wissenschaftler ebenfalls von der Art des Bastlers sind, wird selbst die Vorstellung der Bastelei gefährdet, und die ihr Sinn verleihende Differenz löst sich auf.“²⁵⁰

Der Aspekt der Bricolage Handlung zu ermöglichen in einem Feld, das problematisch ist und/oder dessen Ansprüche nicht zur Gänze eingelöst werden können, erinnert an die Aussagen von Peter Fischli, welche ich im Kapitel über seine grafischen Punkarbeiten zitiert habe. Fischli erzählt, er sei nach Abschluss der Kunstakademie überfordert gewesen von dem darin enthaltenen Anspruch Kunst produzieren zu müssen (und hätte das Künstlerbild nicht attraktiv gefunden) und sich daher mit Vorliebe mit Auftragsarbeiten im Punkbereich beschäftigt. In dem Rahmen entdeckt der das kulturelle Verfahren sich in Geschichte und Gesellschaft zu bedienen und die daraus entnommenen Elemente im „Schüttelbecher“ zu etwas Eigenem zu machen. Er versucht gar nicht ein einzigartiges Werk aus seiner Künstlerseele zu schöpfen, sondern Arbeit mit der Bricolage von Bestehendem. Ein Verhalten, dass ebenfalls zur Phänomenologie der Postmoderne gehört.²⁵¹ Dabei entwickelt er aber doch so etwas wie eine eigene Sprache – in der bastlerischen Verwendung von *material culture*, der Trivialisierung und der Ironie. Diese trägt er auch in die Arbeit mit David Weiss.

Die *Wurstserie* als erste gemeinsame Arbeit ist möglicherweise von einem ähnlichen Zugang getragen. Peter Fischli und David Weiss haben gleichsam „Kunst gebastelt“. Über die Bastelei haben sie einen rhetorisch vom Kunstanspruch befreiten Raum aufgemacht, in dem sich dann – mit einer

²⁵⁰ Derrida 1976, S. 431-32.

²⁵¹ Beschrieben etwa von Arthur C. Danto in „Art after the End of Art“ (Danto 1997).

Skepsis, die sie ausstellen – mit Kunst beschäftigt haben. Bleibt man noch näher an der umgangssprachlichen Konnotation von Basteln, so kann man auch sagen die haben „Kunst gespielt“. Wie im Punk, aus dem zumindest Fischli methodisch viel gezogen hat, ist die Grenze zwischen „Kunst spielen“ und „Künstler sein“ fließend. In diesem Spiel haben Fischli und Weiss eine künstlerische Sprache entwickelt, bestimmte Methoden und Themen, welche ihr Werk bis heute prägt. Die *Wurstserie* ist im Vergleich zu späteren Arbeiten der beiden salopper, unkünstlerischer und unschöner. Möglicherweise ist sie aber auch spielerischer im doppelten Sinn – von Spiel als Methode und vom Spiel als einer skeptischen Bricolage.

ANHANG

Literaturverzeichnis

Ammann 1981

Jean-Christophe Ammann, Einige Stichworte zur heutigen Inhaltsmalerei, in: Martin Kunz (Hg.), CH `70`80 (Kat. Ausst., Kunstmuseum Luzern, Luzern 1981), Luzern 1981, o.S.

Armstrong 1996

Elizabeth Armstrong, Everyday Sublime, in: Peter Fischli / David Weiss, Peter Fischli, David Weiss: In a Restless World (Kat. Ausst., Walker Art Center, Minnesota u.a. 1996), New York 1996, S. 82-93.

Barthes 2006

Roland Barthes, Der Tod des Autors, in: Roland Barthes, Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV), Frankfurt a.M. 2006, S. 57-63.

Bateson 1985

Gregory Bateson, Eine Theorie des Spiels und der Phantasie, in: Gregory Bateson, Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven, Frankfurt a.M. 1985, S. 241-261.

Baumgarten 1987

Marcel Baumgarten, Anstelle einer Bibliographie. Schweizer Kunst 1980-1987 – und überhaupt. Eine Nachlese, in: Toni Stoss (Hg.), Stiller Nachmittag – Aspekte Junger Schweizer Kunst (Kat. Ausst., Kunsthaus Zürich, Zürich 1987), Zürich 1987, S. 205-208.

Becher 1970

Bernhard und Hilla Becher, Anonyme Skulpturen: eine Typologie technischer Bauten, Düsseldorf 1970.

Bitzer 1969

Hermann Bitzer, Goethe über den Dilettantismus, Bern 1969.

Böhme 2006

Hartmut Böhme, Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Hamburg 2006.

Bois 1992

Yves-Alain Bois, The Semiology of Cubism, in: Lynn Zelevansky (Hg.), Picasso and Braque: A Symposium, New York 1992, S. 169-208.

Breitsprecher 1986

Roland Breitsprecher u.a. (Hg.), Pons Globalwörterbuch Englisch-Deutsch, Wien 1986.

Büsser 2000

Martin Büsser, If the Kids Are United. Von Punk zu Hardcore und zurück, Mainz 2000.

Cerutti 2007

Silvano Cerutti, Man bediente sich einfach bei dem was herumlag. Die Moral der Hässlichkeit, in: Lurker Grand (Hg.), Hot Love. Swiss Punk & Wave 1976-1980, Zürich 2007, S. 111-117.

Curiger 1980a

Bice Curiger, Zwischen E-Kultur und Punk. Beobachtungen in der Schweizer Szene, in: Kunst Bulletin des Schweizerischen Kunstvereins, Januar 1980, S. 2-8.

Curiger 1980b

Bice Curiger, Un po artista und po no, in: Bice Curiger (Hg.), Saus und Braus. Stadtkunst (Kat. Ausst., Strauhof, Zürich 1980), Zürich 1980, S. 6-8.

Curiger 1999

Bice Curiger, Die beschleunigte Aufmerksamkeit, in: Margit Rowell (Hg.), Sigmar Polke – Arbeiten auf Papier 1963-1974 (Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 1999, Hamburg), Ostfildern-Ruit 1999, S. 31-35.

Curiger 2008

Interview, in: Oral History Archiv der zeitgenössischen Kunst, Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich, Bice Curiger, 20. Mai 2008.

Danto 1996

Arthur C. Danto, Play/Things, in: Peter Fischli / David Weiss, Peter Fischli, David Weiss: In a Restless World (Kat. Ausst., Walker Art Center, Minnesota u.a.1996), New York 1996, S. 94-113

Danto 1997

Arthur C. Danto, After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History, Princeton 1997.

Derrida 1976

Jacques Derrida, Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen, in: Jacques Derrida, Die Schrift und die Differenz, Frankfurt a. M. 1976, S. 422-442.

Diederichsen 2002a

Diedrich Diederichsen, Sexbeat, Köln 2002.

Diederichsen 2002b

Diedrich Diederichsen, Intensität – Negation – Klartext, in : Ulrike Groos (Hg.), Zurück zum Beton. Die Anfänge von Punk und New Wave in Deutschland 1977-`82, (Kat. Ausst., Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 2002), Düsseldorf 2002, S. 137-146.

Disler 1981

Martin Disler, Bilder vom Maler, Dudweiler 1981.

Fiedler 1988

Leslie A. Fiedler, Überquert die Grenze, schliesst den Graben! Über die Postmoderne, in: Wolfgang Welsch (Hg.), Wege aus der Moderne, Weinheim 1988, S. 57-74.

dtv Lexikon Bd. 2 1999

o.A., dtv Lexikon in 20 Bänden, Band 2 “Aug –Bop”, München 1999.

Ebeling 2004

Knut Ebeling u.a. (Hg.), Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten, Frankfurt a. M. 2004.

Elkins 2007

James Elkins (Hg.), Photography Theory, New York 2007.

Ernst 2002

Wolfgang Ernst, Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung, Berlin 2002.

Fischli/Weiss 2006

Peter Fischli / David Weiss, Equilibres, Köln 2006, o.S.

Fleck 2005

Robert Fleck, Adventures Close to Home: Peter Fischli and David Weiss, in: Beate Söntgen u.a. (Hg.), Peter Fischli. David Weiss, London 2005, S. 40-89.

Foster 2007

Hal Foster u.a., Art Since 1900, Modernism. Antimodernism. Postmodernism, London 2007.

Freud 1997

Sigmund Freud, Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften, Frankfurt a. M. 1997.

Frey 1980

Patrick Frey, Saus und Braus – Stadt Kunst, ursprünglich veröffentlicht im Tages-Anzeiger 11.7.1980, in: Marlene Marder, Kleenex Liliput. Das Tagebuch der Gitarristin Marlene Marder. Berichte aus dem Leben der ersten Zürcher Frauenband, Zürich 1986, S.120.

Frey 1988

Patrick Frey, Die Freundschaft ist ein labiles Gleichgewicht. (Zu den Anfängen einer modellhaften Zusammenarbeit), in: Parkett 17, Zürich 1988, S. 22-31.

Frith 1981

Simon Frith, Jugendkultur und Rockmusik. Soziologie der englischen Musikszene, Hamburg 1981.

Gelshorn 2007

Julia Gelshorn, Sich die Seele aus dem Leib schreiben. Text, Schrift und Zeichnung bei Martin Disler, in: Franz Müller (Hg.), Martin Disler: 1949-1996 (Kat. Ausst. Aargauer Kunsthhaus, Aarau 2007), Zürich 2007 S. 51-67.

Ginzburg 1995

Carlo Ginzburg, Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, Berlin 1995.

Goldmann 2006

Renate Goldmann, Peter Fischli, David Weiss, Köln 2006.

Graham 1993

Dan Graham, Rock my Religion, in: Dan Graham, Rock my Religion: writings and art projects. 1965-1990, Massachusetts 1993, S. 80-95.

Grand 2007

Lurker Grand (Hg.), Hot Love. Swiss Punk & Wave 1976-1980, Zürich 2007.

Grasskamp 2008

Walter Grasskamp, Flamingos, Farbtafeln, Braunwerte. Realismus und German Pop, in: Tobia Bezzola (Hg.), Europop (Kat. Ausst. Kunsthhaus Zürich, Zürich 2008), Zürich 2008, S. 190-225.

Groys 1999

Boris Groys, Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, Frankfurt a. M. 1999.

Groys 2006

Boris Groys, Simulierte Readymades, in: Bice Curiger (Hg.), Fragen und Blumen. Eine Retrospektive (Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich, Zürich 2006 u.a.), Zürich 2006, S. 13-19.

Groys 2007

Boris Groys, Die Geschwindigkeit der Kunst. Die Ausflugsvideos von Fischli und Weiss, in: Boris Groys, Groysaufnahme. Philosophische Gedanken zum Kino, Köln 2007, S. 128-135.

Dieter Hall 1980

Dieter Hall, „Auf zur Stadtkunst!“, ruft da Globi..., in: Neue Zürcher Zeitung, 21.07.1980, o.S.

Stuart Hall 2006

Stuart Hall (Hg.), Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain, London 2006.

Hänny 1981

Reto Hänny, Vorspiel. Oder Wut hat eine lange Geschichte, in: Reto Hänny, Zürich, Anfang September, Frankfurt a. M. 1981, S. 9-56.

Hebdige 2002

Dick Hebdige, Subculture. The Meaning of Style, London 2002.

Hentschel 1997

Martin Hentschel, Solve et Coagula. Zum Werk Sigmar Polkes, in: Sigmar Polke (Hg.), Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei (Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Bonn 1997-98 u.a.), Ostfildern-Ruit 1997, S. 41-95.

Jameson 1997

Frederic Jameson, Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Andreas Huyssen/Klaus Scherpe (Hg.), Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Hamburg 1997, S. 45-102.

Janson 1973

Horst Woldemar Janson, Chance Images, in: Wiener, Philip P. (Hg.), Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas, New York 1973, Bd. 1, S. 340-353.

Johnson 1998

Geraldine A. Johnson (Hg.), Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension, Cambridge 1998.

Kat. Ausst. Aargauer Kunsthaus 2007

Franz Müller (Hg.), Martin Disler: 1949-1996 (Kat. Ausst. Aargauer Kunsthaus, Aarau 2007), Zürich 2007.

Kat. Ausst. Barbican Art Gallery 2007

Mark Sladen / Ariella Yedgar (Hg.), Panic Attack! Art in the Punk Years (Kat. Ausst., Barbican Art Gallery, London 2007), London/New York 2007

Kat. Ausst. Kunsthalle Düsseldorf 2002

Ulrike Groos (Hg.), Zurück zum Beton. Die Anfänge von Punk und New Wave in Deutschland 1977-`82, (Kat. Ausst., Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 2002), Düsseldorf 2002

Kat. Ausst. Kunsthalle Wien 2003

Gerald Matt / Thomas Mießgang (Hg.), Go Johnny Go. Die E-Gitarre – Kunst und Mythos, (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien, Wien 2003-04), Wien 2003

Kat. Ausst. Kunsthalle Wien 2008

Gerald Matt / Thomas Miessgang (Hg.), Punk. No One Is Innocent. Kunst – Stil – Revolte (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien 2008), Wien/Nürnberg 2008

Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1987

Toni Stooss (Hg.), Stiller Nachmittag – Aspekte Junger Schweizer Kunst (Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich, Zürich 1987), Zürich 1987.

Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 2006

Bice Curiger (Hg.), Fragen und Blumen. Eine Retrospektive (Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich, Zürich 2006 u.a.), Zürich 2006.

Kat. Ausst. Kunstmuseum Winterthur 1981

Kunstmuseum Winterthur (Hg.), Bilder (Kat. Ausst., Kunstmuseum Winterthur, Winterthur 1981), Winterthur 1981

Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle Bonn 1997

Sigmar Polke (Hg.), Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei (Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Bonn 1997-98 u.a.), Ostfildern-Ruit 1997.

Kat. Ausst. Städtische Galerie zum Strauhof Zürich 1980

Bice Curiger (Hg.), Saus und Braus. Stadtkunst (Kat. Ausst., Städtische Galerie zum Strauhof, Zürich 1980), Zürich 1980

Kat. Ausst. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg 1997

Erika Billeter (Hg.), Skulptur im Licht der Fotografie (Kat. Ausst. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Duisburg 1997-1998 u.a.), Bern 1997.

Kesser 1981

Caroline Kesser, Die „Spontis“ haben sich in „Profis“ verwandelt, Tagesanzeiger, 10. April 1981, S. 25.

Killer 1980

Peter Killer, Im Strauhof sind Kunstguerilleros am Werk, in: Tagesanzeiger, 21.7.1980, S. 15.

Kittler 1980

Friedrich Kittler, Die Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften, Paderborn 1980.

Koella 1981

Rudolf Koella, Zur Ausstellung und wie sie entstanden ist, in: Kunstmuseum Winterthur (Hg.), Bilder (Kat. Ausst., Kunstmuseum Winterthur, Winterthur 1981), Winterthur 1981, o.S.

Krauss 1977

Rosalind E. Krauss, Passages in Modern Sculpture, London 1977.

Krauss 1985

Rosalind E. Krauss, The Originality of the Avant-Garde and Other modernist Myths, Cambridge Mass. 1985.

Kriesi 1984

Hanspeter Kriesi, Die Zürcher Bewegung. Bilder, Interaktionen, Zusammenhänge, Frankfurt a. M. 1984.

Kriesi 2001

Hanspeter Kriesi, Bewegte Bilder – Eine Art Einleitung, in: Heinz Nigg, Wir wollen alles und zwar subito! Die Achtziger Jugendunruhen in der Schweiz und ihre Folgen, Zürich 2001, S. 306-334.

Kunstforum international 63/64 1983

Kunstforum International, 63/64 (Situation Schweiz), 1983.

Kunz 1981

Martin Kunz, Regionalismus/Internationalismus. Bilanz einer neuen Haltung in der zeitgenössischen Schweizer Kunst im Kontext der jüngeren Geschichte der Kunst in der Schweiz und derjenigen der internationalen Avantgarde, in: Martin Kunz (Hg.), CH `70`80 (Kat. Ausst., Kunstmuseum Luzern, Luzern 1981), Luzern 1981, o.S.

Kunz 1983

Martin Kunz, CH-Kunst, in: Kunstforum International, 63/64 (Situation Schweiz), 1983, S. 48-86.

Lévi-Strauss 2001

Claude Lévi-Strauss, Das wilde Denken, Frankfurt a. M. 2001.

Lyotard 1999

Jean-François Lyotard, Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, Wien 1999.

Marder 1986

Marlene Marder, Kleenex. Liliput. Das Tagebuch der Gitarristin Marlene Marder. Berichte aus dem Leben der ersten Zürcher Frauenband, Zürich 1986.

Marcus 1993

Greil Marcus, Ranters and Crowd Pleasers. Punk in Pop Music 1977-92, New York 1993.

Marcus 1993a

Greil Marcus, It's Fab, It's Passionate, It's Wild, It's Intelligent! It's the Hot New Sound of England Today!, in: Greil Marcus, Ranters and Crowd Pleasers. Punk in Pop Music 1977-92, New York 1993, S. 109-130.

Marcus 2003

Greil Marcus, Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century, Harvard 2003.

Matt 2008

Gerald Matt, Vorwort, in: Gerald Matt / Thomas Miessgang (Hg), Punk. No One Is Innocent. Kunst – Stil – Revolte (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien 2008), Wien/Nürnberg 2008, S. 6-7.

McAfee 2004

Noëlle McAfee, Julia Kristeva, New York 2004.

McNeil 1997

Legs McNeil/Gillian McCain (Hg.), Please Kill Me. The Uncensored Oral History of Punk, New York 1997.

Meier 2004

Andreas Meier, Martin Disler, in: SIKART Lexikon und Datenbank zur Kunst in der Schweiz und im Fürstentum Liechtenstein, Online-Datenbank SIKART, 2004 (10.04.2010),
<http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000226&lng=de>.

Metken 1977

Günter Metken, Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung, Berlin 1977.

Franz Müller 2007

Franz Müller, Utopien des wahren Bildes. Der Künstler Martin Disler in seiner Zeit, in: Franz Müller (Hg.), Martin Disler: 1949-1996 (Kat. Ausst. Aargauer Kunsthhaus, Aarau 2007), Zürich 2007, S.12-35.

Wolfgang Müller 1982

Wolfgang Müller (Hg.), Geniale Dilletanten, Berlin 1982.

Nigg 2001

Heinz Nigg, Wir wollen alles und zwar subito! Die Achtziger Jugendunruhen in der Schweiz und ihre Folgen, Zürich 2001.

Nizon 1973

Paul Nizon, Diskurs in der Enge, Zürich 1973.

NME Originals Punk 2002

NME Originals, Punk 1975-1979, Volume I, Issue 2, 2002.

Pfeifer 2005

Wolfgang Pfeifer (Hg.), Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, München 2005.

Reynolds 2006

Simon Reynolds, Rip It Up And Start Again. Post-punk 1978-84, London 2006.

Reynolds 2009

Simon Reynolds, Totally Wired: Post-Punk Interviews and Overviews, London 2009.

Ritter 1976

Joachim Ritter u.a. (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 4, Basel 1976.

Räderscheidt 2006

Barbara Räderscheidt, Vom unordentlichen Tisch in die Küche, in: Daniel Spoerri, Eat Art. Daniel Spoerri's Gastronoptikum, Hamburg 2006, S. 5-13.

Savage 2001

Jon Savage, England's Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock, London 2001.

Schenker 1983

Christoph Schenker, 3 Interviews mit Jean-Christophe Amman, Theo Kneubühler, Toni Gerber, in: Kunstforum International, 63/64 (Situation Schweiz), 1983, S. 260-265.

Schifferle 2008

Oral History Archiv der zeitgenössischen Kunst, Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich, Klaudia Schifferle, 30. April 2008.

Schwendter 1978

Rolf Schwendter, Theorie der Subkultur, Frankfurt a. M. 1978.

Sinclair 1999

John Sinclair (Hg.), Collins Cobuild English Dictionary, London 1999.

Söntgen 2005

Beate Söntgen u.a. (Hg.), Peter Fischli. David Weiss, London 2005

Spoerri 2001

Daniel Spoerri, Anekdotomania. Daniel Spoerri über Daniel Spoerri, Ostfildern-Ruit 2001.

Spoerri 2006

Daniel Spoerri, Rede zum Henkel-Bankett, in: Daniel Spoerri, Eat Art. Daniel Spoerri's Gastronoptikum, Hamburg 2006, S. 29-31.

Stahel 1992

Urs Stahel, Brennpunkt 1980, in: Kunstszenen heute, Beat Wyss (Hg.), Kunstszenen heute, Ars Helvetica XII, Disentis 1992, S. 71-151.

Stahel 1998

Urs Stahel, Lüthi, Urs, in: SIKART Lexikon und Datenbank zur Kunst in der Schweiz und im Fürstentum Liechtenstein, Online-Datenbank SIKART, 1998 (10.04.2010), <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000319&lng=de>.

Steiner 2001

Juri Steiner, Eine Subkultur auf Müllern und Brechen – Kunst und Kultur der „Bewegung“, in: Heinz Nigg (Hg.), Wir wollen alles, und zwar subito! Die Achtziger Unruhen in der Schweiz und ihre Folgen, Zürich 2001, S. 209-214.

Stooss 1987

Toni Stooss, „Stiller Nachmittag“. Vom Titel, über zwei längere Exkurse, zurück zum Titel, in: Toni Stooss (Hg.), Stiller Nachmittag – Aspekte Junger Schweizer Kunst (Kat. Ausst., Kunsthaus, Zürich 1987), Zürich 1987, S. 7-14.

Teipel 2001

Jürgen Teipel, Verschende deine Jugend, Frankfurt a. M. 2001.

Vaget 1971

Hans Rudolf Vaget, Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie und Zeitkritik, München 1971.

Waksman 1999

Steve Waksman, Instruments of Desire. The electric guitar and the shaping of musical experience, Cambridge 1999.

Walther 1998

Ingo F. Walther (Hg.), Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln u.a. 1998.

Wechsler 1984

Max Wechsler, Die Idylle sprengt die Enge. Schweizer Kunst heute, in: Kunstverein München (Hg.), Blüten des Eigensinns. Acht Schweizer Künstler (Kat. Ausst., Kunstverein München, München 1984), München 1984, S.11-18.

Weiss 2008

Oral History Archiv der zeitgenössischen Kunst, Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich, David Weiss, 13. Mai 2008.

Wikipedia 2010

Wikipedia, Peter Fischli und David Weiss (10.04.2010), http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Fischli_und_David_Weiss.

Filmverzeichnis

Baumann 2005

René Baumann u.a. (Hg.), Züri brännt, (restaurierte Fassung der Ausgabe von 1980), Zürich 2005.

Fischli/Weiss 1981

Peter Fischli / David Weiss, Der geringste Widerstand, Zürich 1981.

Fischli/Weiss 1983

Peter Fischli / David Weiss, Der rechte Weg, Zürich 1983.

Fischli/Weiss 1987

Peter Fischli / David Weiss, Der Lauf der Dinge, Zürich 1987.

Abbildungen

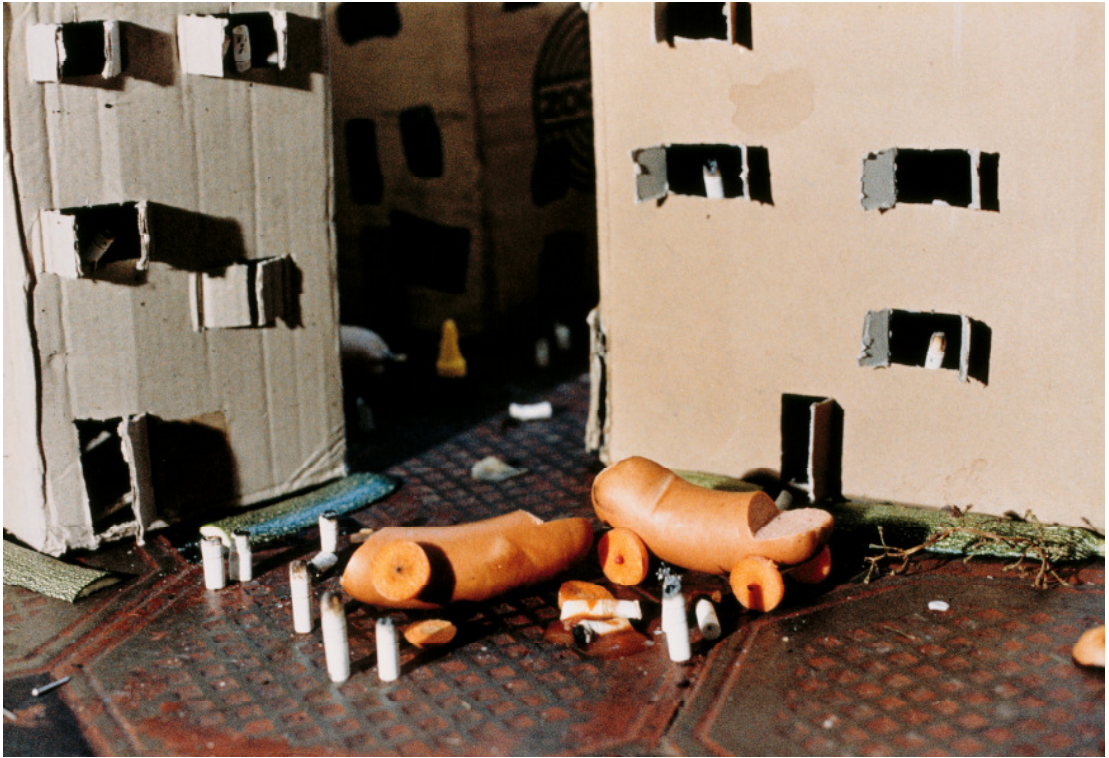


Abb. 1 Peter Fischli und David Weiss, Ein Unfall (aus der Wurstserie), 1979, C-print, 9-1/2 x 13-3/4'', Collection Walker Art Center, Minneapolis, Clinton and Della Walker Acquisition Fund, 1993.



Abb. 2 Peter Fischli und David Weiss, Der Brand von Uster (aus der Wurstserie), 1979, C-print, 9-1/2 x 13-3/4'', Collection Walker Art Center, Minneapolis, Clinton and Della Walker Acquisition Fund, 1993.



Abb. 3 Peter Fischli und David Weiss, Titanic (aus der Wurstserie), 1979, C-print, 9-1/2 x 13-3/4'', Collection Walker Art Center, Minneapolis, Clinton and Della Walker Acquisition Fund, 1993.



Abb. 4 Peter Fischli und David Weiss, Bei den Höhlenbewohnern (aus der Wurstserie), 1979, C-print, 9-1/2 x 13-3/4'', Collection Walker Art Center, Minneapolis, Clinton and Della Walker Acquisition Fund, 1993.



Abb. 5 Peter Fischli und David Weiss, Am Nordpol (aus der Wurstserie), 1979, C-print, 9-1/2 x 13-3/4'', Collection Walker Art Center, Minneapolis, Clinton and Della Walker Acquisition Fund, 1993.



Abb. 6 Peter Fischli und David Weiss, Modeschau/Eitles Pack (aus der Wurstserie), 1979, C-print, 9-1/2 x 13-3/4'', Collection Walker Art Center, Minneapolis, Clinton and Della Walker Acquisition Fund, 1993.

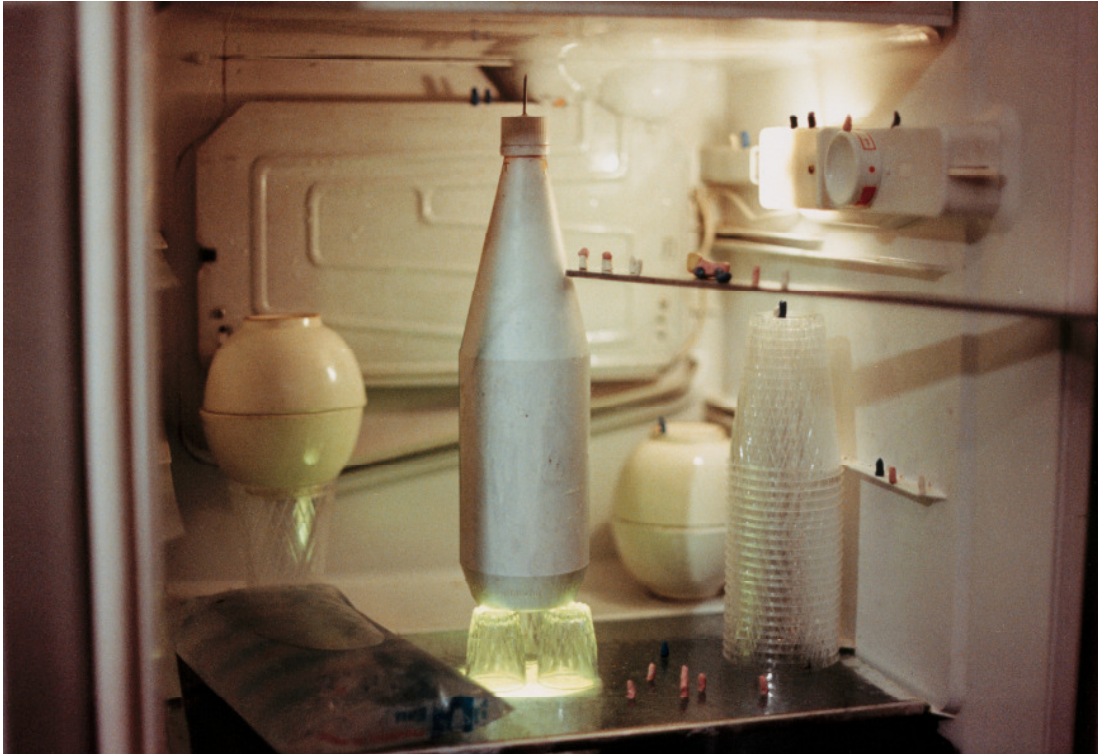


Abb. 7 Peter Fischli und David Weiss, Moonraker (aus der Wurstserie), 1979, C-print, 9-1/2 x 13-3/4'', Collection Walker Art Center, Minneapolis, Clinton and Della Walker Acquisition Fund, 1993.



Abb. 8 Peter Fischli und David Weiss, In den Bergen (aus der Wurstserie), 1979, C-print, 9-1/2 x 13-3/4'', Collection Walker Art Center, Minneapolis, Clinton and Della Walker Acquisition Fund, 1993.



Abb. 9 Peter Fischli und David Weiss, Pavesi (aus der Wurstserie), 1979, C-print, 9-1/2 x 13-3/4'', Collection Walker Art Center, Minneapolis, Clinton and Della Walker Acquisition Fund, 1993.



Abb. 10 Peter Fischli und David Weiss, Im Teppichladen / Im Ano-Teppichladen (aus der Wurstserie), 1979, C-print, 9-1/2 x 13-3/4'', Collection Walker Art Center, Minneapolis, Clinton and Della Walker Acquisition Fund, 1993.

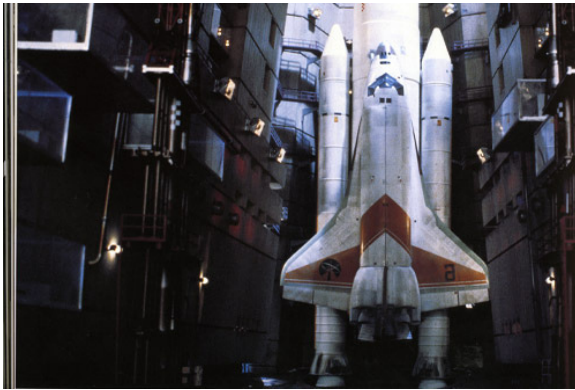


Abb. 11 Anon, Spaceshuttle-Set vom Film „Moonraker“, 1979.



Abb. 12 Autogrill Pavesi, Montepulciano (gebaut 1967), 1975 Courtesy Publifoto Genoa.

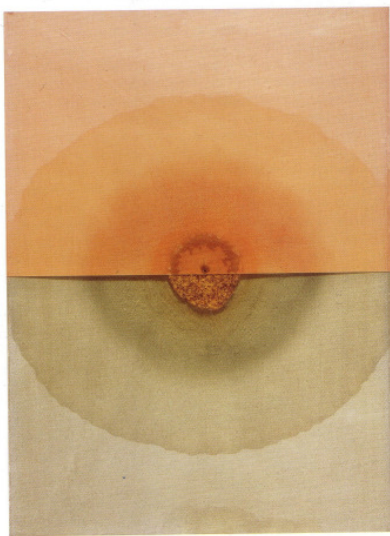


Abb. 13 Dieter Roth, Mittlerer Sonnenuntergang, 1968, 70 x 50 cm.



Abb. 14 Dieter Roth, Literaturwurst (Martin Walser: „Halbzeit“), 1961, 52.5 x 42.5 x 12 cm.

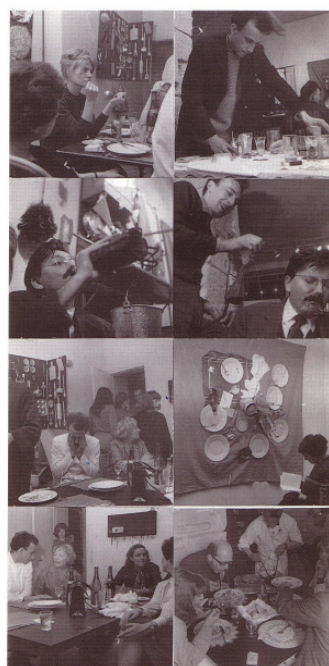


Abb. 15 Daniel Spoerri, Fotocollage mit Situationen aus der Galerie J, 1963.



Abb. 16 Sigmar Polke, Der Wurstesser, 1963, Dispersion auf Leinwand, 200 x 150 cm.

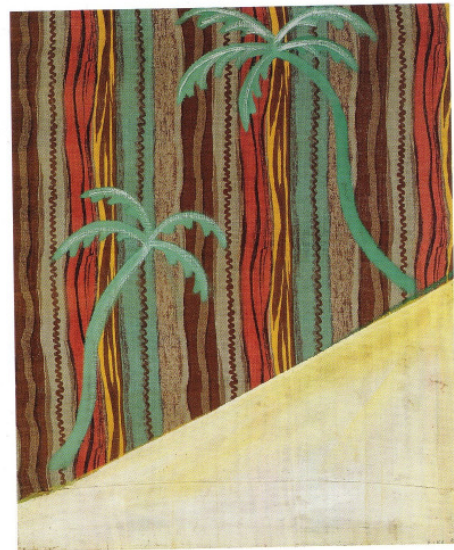


Abb. 17 Sigmar Polke, Das Palmen-Bild, 1964, Dispersion auf Deko-Stoff, 91 x 74 cm.



Abb. 18 Bernd und Hilla Becher, Typologie von Fachwerkhäusern (zwei von vier Feldern), 1959 und 1974, Gelatinesilber, je 40 x 31 cm.



Abb. 19 Carl Andre, Aluminium- und Zinkebene, 1970, Platten aus Aluminium und Zink.



Abb. 20 Peter Fischli und David Weiss, Filmstill aus „Der geringste Widerstand“, 1980/81.



Abb. 21 Peter Fischli und David Weiss, Chamer Raum, 1991, geschnittene und bemalte Polyurethan-Objekte.



Abb. 22 Peter Fischli und David Weiss, Siedlungen, Agglomeration (Seite aus Künstlerbuch), 1993, 19,5 x 25 cm.



Abb. 23 Peter Fischli und David Weiss, Stiller Nachmittag (aus der Serie „Stiller Nachmittag“), 1984/85, Farbfotografie.

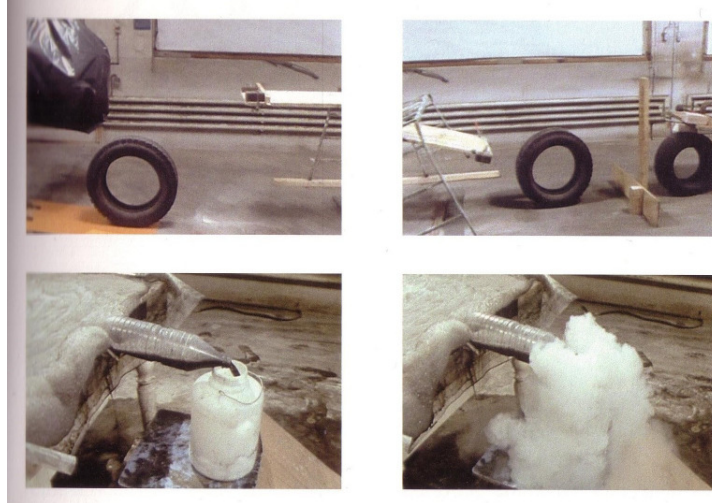
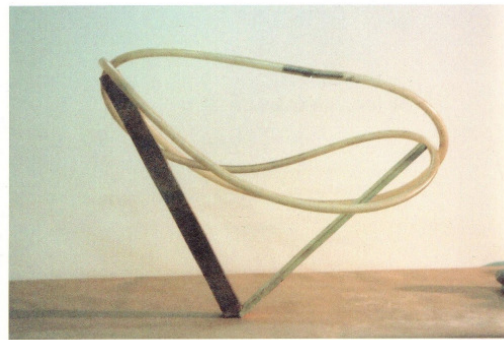


Abb. 24 Peter Fischli und David Weiss, Filmstills aus „Der Lauf der Dinge“, 1986/87, Kamera: Pio Corradi.



Abb. 25 Peter Fischli und David Weiss, Masturbine (aus der Serie „Stiller Nachmittag“), 1984/85, Scharzweiß-Fotografie.



Liegende

Abb. 26 Peter Fischli und David Weiss, Liegende (aus der Serie „Stiller Nachmittag“), 1984/85, Farbfotografie.



Abb. 27 Peter Fischli und David Weiss, Divider und Kleiner Schrank, beide 1987, Gummiabguss.



Abb. 28 Peter Fischli und David Weiss, Sichtbare Welt Video-Installation, 1987-2001, 3 Videos auf Monitoren, 8h.



Abb. 29 Peter Fischli und David Weiss, Sichtbare Welt Diptych-Installation, 1987-2001, 3000 kleinformatige Fotografien, 2805 x 69 x 83 cm.

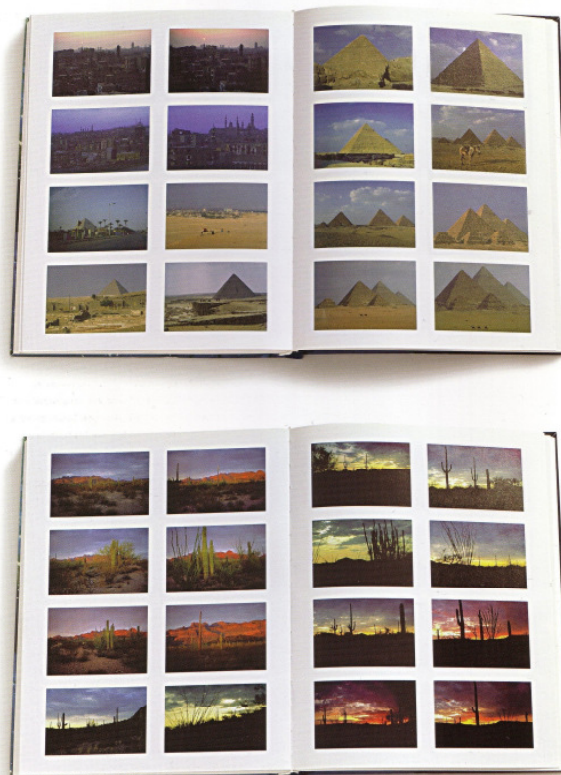


Abb. 30 Peter Fischli und David Weiss, Sichtbare Welt Künstlerbuch, 2000, 25.5 x 17 cm.

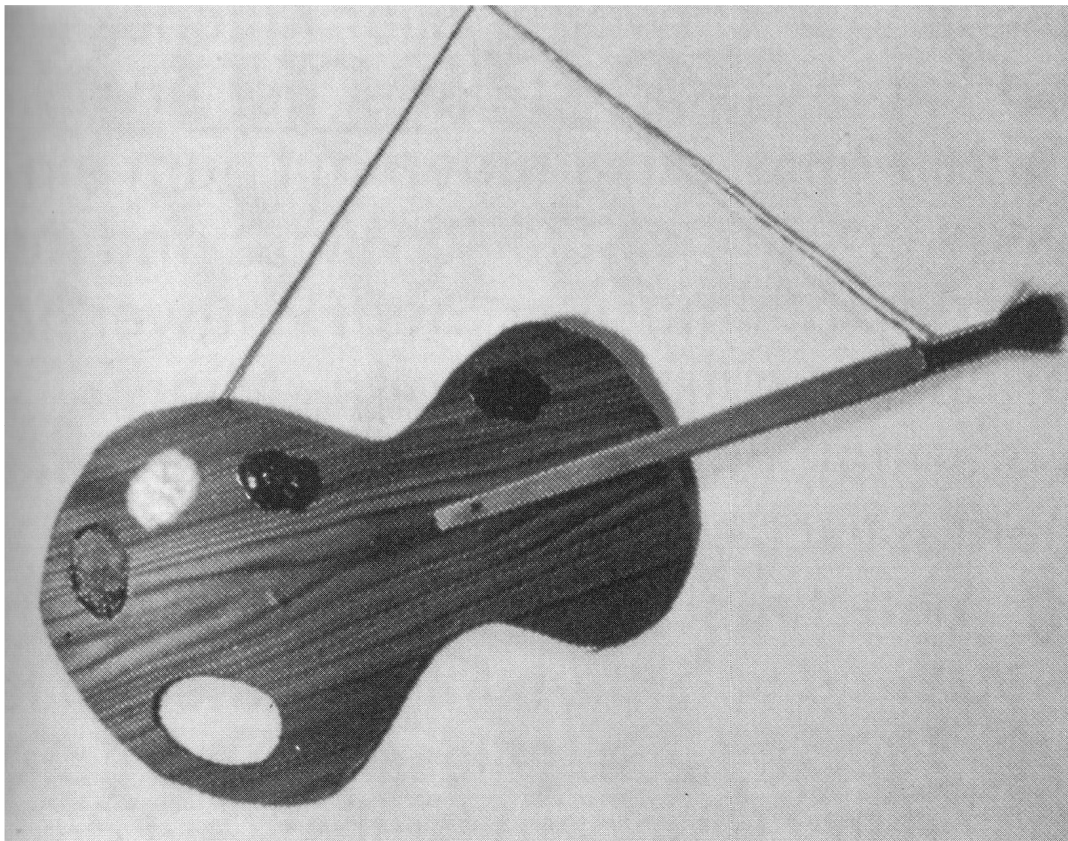


Abb. 34 Peter Fischli, Signet der Gruppe Migro, um 1980.



Abb. 35 Christian von Castelberg, Zwei Mitglieder der Gruppe Migro (Stefan Wittwer, David Weiss), um 1980, Seite im Katalog „Saus und Braus. Stadtkunst“ von 1980.



Abb. 36 Hintere Umschlagseite von „Hot Love. Swiss Punk&Wave 1976-1980“ mit diversen Bandlogos, 2007.



Abb. 37 Pablo Picasso, Fotografische Komposition mit Gitarrenspieler, 1913, 11.8 x 8.7 cm.



Abb. 38 Peter Fischli, Ankündigung für die erste Kleenex-EP mit dem Cover-Vorderseite, 1978.



Abb. 39 Peter Fischli, Ankündigung für ein Konzert der Bands Kleenex und Hertz, 1978.

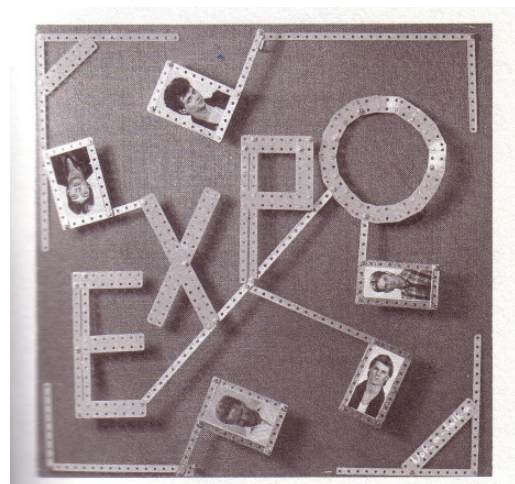
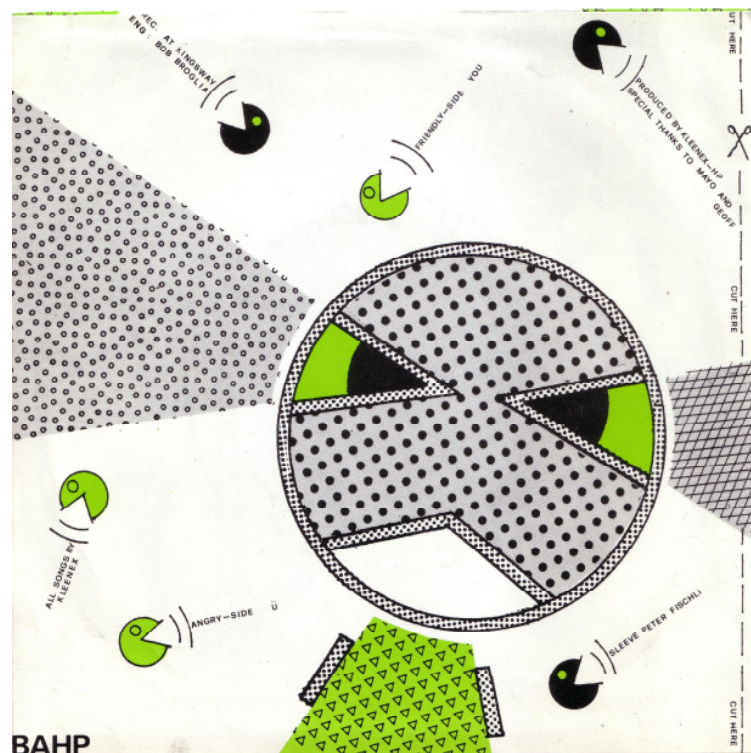
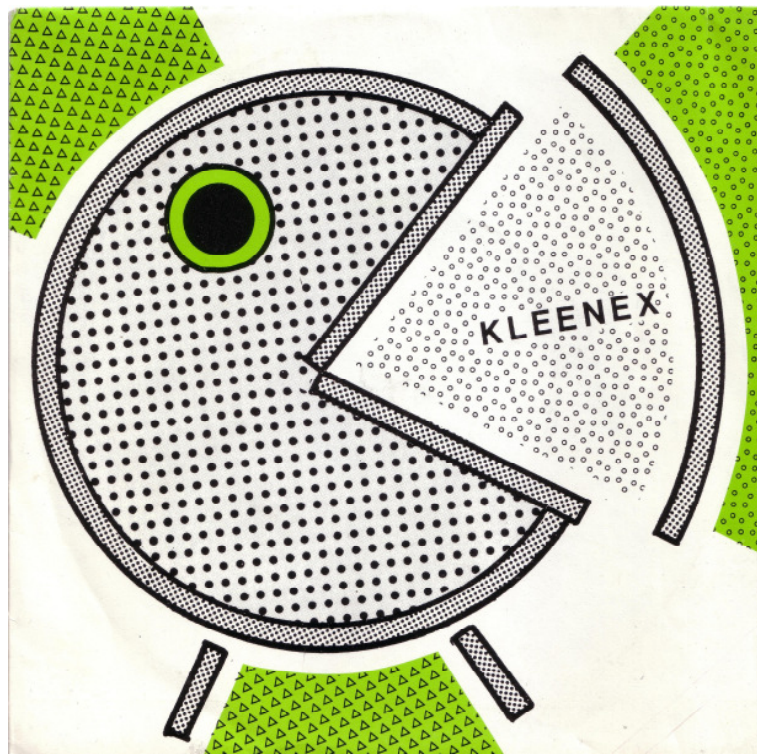


Abb. 40 Peter Fischli, Cover für das Album „Not-A-Talk-A“ von Expo, 1978.



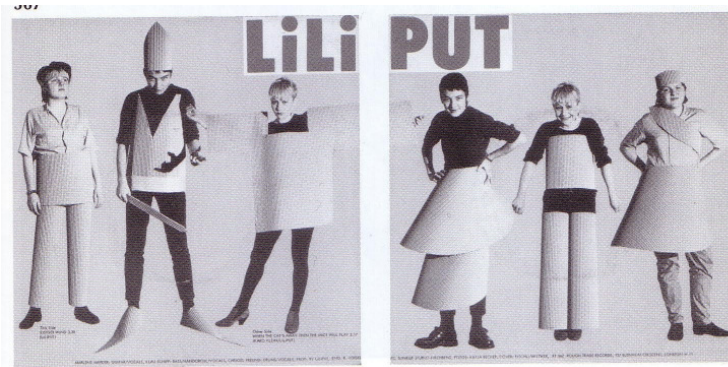


Abb. 43 Peter Fischli und Stefan Wittwer, Cover für *Liliput*-Single „Eisiger Wind“, 1981.



Abb. 44 Greil Marcus, Artikel „Ideal Home Noise“ im Magazin New West, April 1981.

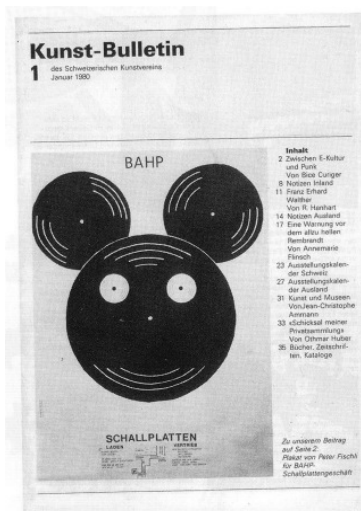


Abb. 45 Peter Fischli, Plakat für Plattengeschäft „BAHP“ auf dem Cover vom Kunst-Bulletin des Schweizerischen Kunstvereins Januar 1980, 1980.

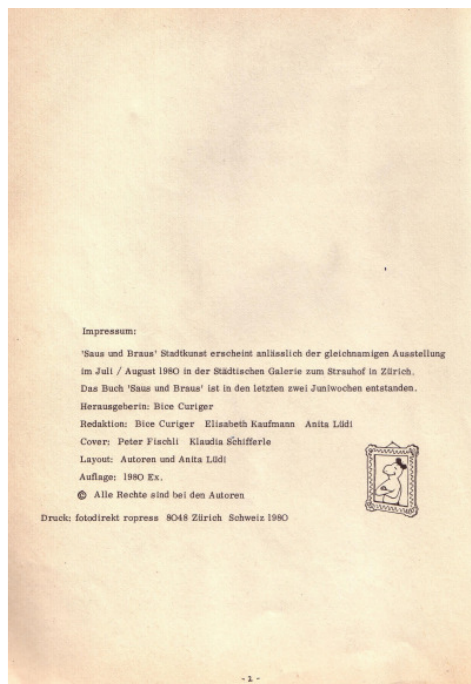


Abb. 46 Impressum des Katalogs „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980.



Abb. 47 Inneres Titelblatt des Katalogs „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980.



Abb. 48 Donald Duck-Geschichte „Verkanntes Genie“ im Katalog „Saus und Braus. Stadtkunst“ (Ausschnitt 1), 1980.



Abb. 50 Donald Duck-Geschichte „Verkanntes Genie“ im Katalog „Saus und Braus. Stadtkunst“ (Ausschnitt 3), 1980.



Abb. 49 Donald Duck-Geschichte „Verkanntes Genie“ im Katalog „Saus und Braus. Stadtkunst“ (Ausschnitt 2), 1980.



Abb. 51 Peter Fischli und Klaudia Schifferle, Plakat und Katalogcover zur Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980.



Abb. 52 Martin Disler, Malerei auf Leinwand, Ansicht der Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980.



Abb. 53 Martin Disler, Malerei auf Leinwand, Ansicht der Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“ (Disler rechts im Bild, Bilder links nicht zuordenbar), 1980.

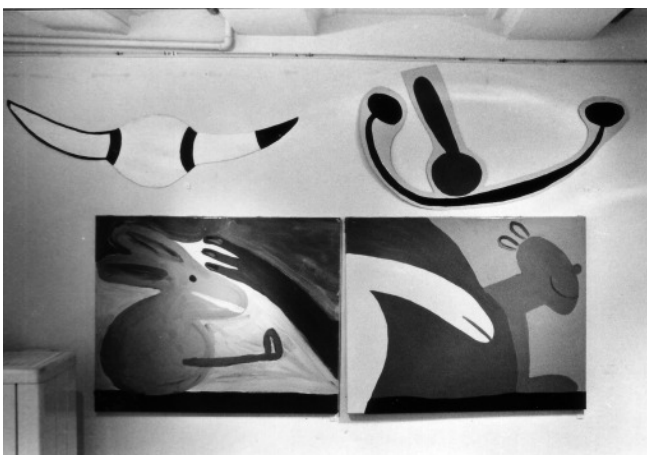


Abb. 54 Klaudia Schifferle, Malereien auf Karton, Ansicht der Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980.

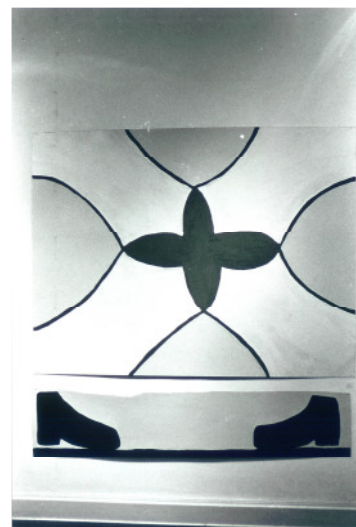


Abb. 55 Klaudia Schifferle, Malereien auf Karton, Ansicht der Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980.



Abb. 56 Klaudia Schifferle, Malereien auf Karton (vorderer Raum) / Sergio Galli, Kunsthitparade (hinterer Raum, Kopien von Joan Miro und Pablo Picasso's „Demoselles d'Avignon“), Ansicht der Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980.



Abb. 57 François Viscontini, Bilderdusche (Filtzstiftzeichnungen, einzeln gerahmt), Ansicht der Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980.



Abb. 58 Lisa Enderli, Malerei, Ansicht der Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980.



Abb. 59 Lisa Enderli, Malerei, Ansicht der Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980.

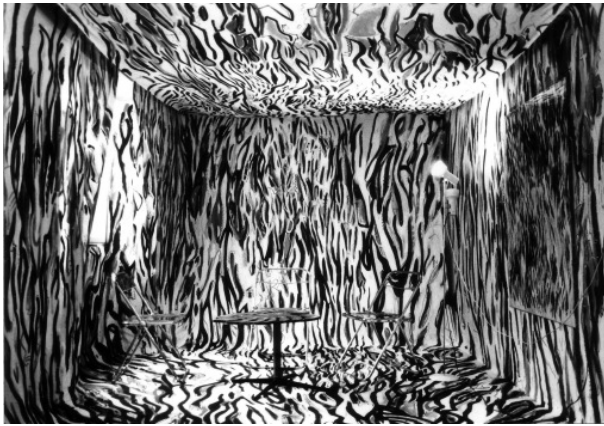


Abb. 60 Olivia Etter, Rauminstallation, Ansicht der Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980



Abb. 61 Rosmarie Iten, Portrait von Anton Bruhin, Ansicht der Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980



Abb. 62 Urs Lüthi, Malerei auf Leinwand, Ansicht der Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980.



Abb. 63 Urs Lüthi, Malerei auf Leinwand, Ansicht der Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980.



Abb. 64 Sergio Galli, Kunsthitparade (Kopie von David Hockney's „A Bigger Splash“), Ansicht der Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980.



Abb. 65 Martin Disler mit Zeichnungen für seine Ausstellung „Invasion durch falsche Sprache“ in der Kunsthalle Basel 1980, Aufnahme von seinem Atelier in der Roten Fabrik, 1980.



Abb. 66 Martin Disler, Ohne Titel, 1980, 258 x 258 cm.



Abb. 67 Martin Disler, Ohne Titel, 1979/80, Dispersion auf Pavatex, 206 x 320 cm.

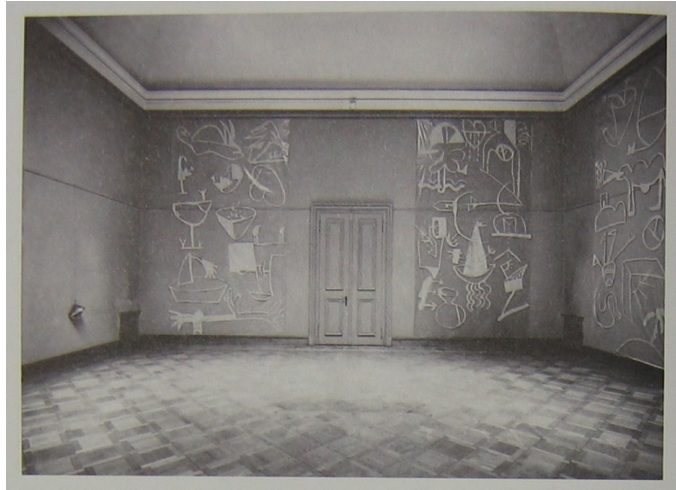


Abb. 68 Martin Disler, Ansicht der Ausstellung „Vokabular“, bemalte Plastikfolien und Telefonbuch-Blindband mit Zeichnungen, 1976.



Abb. 69 Urs Lüthi, Selbstportrait (aus 8-teiliger Serie „Tell Me, Who Stole Your Smile“), 1974, Fotografie auf Leinwand, 100 x 70 cm.

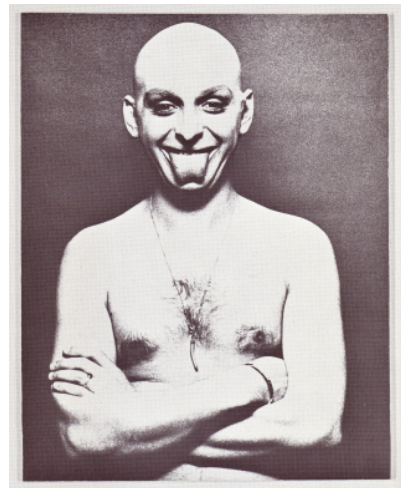


Abb. 70 Urs Lüthi, Selbstportrait (aus 8-teiliger Serie „Tell Me, Who Stole Your Smile“), 1974, Fotografie auf Leinwand, 100 x 70 cm.



Abb. 71 Urs Lüthi, Farbfotografie aus der Reihe „A Lesson in Taste“, 1978, 50 x 60 cm.



Abb. 72 Urs Lüthi, Ohne Titel, Farbfotografie, 100 x 300 cm.



Abb. 73 Urs Lüthi, Ohne Titel, 1981, Acryl auf Leinwand, 160 x 200 cm.

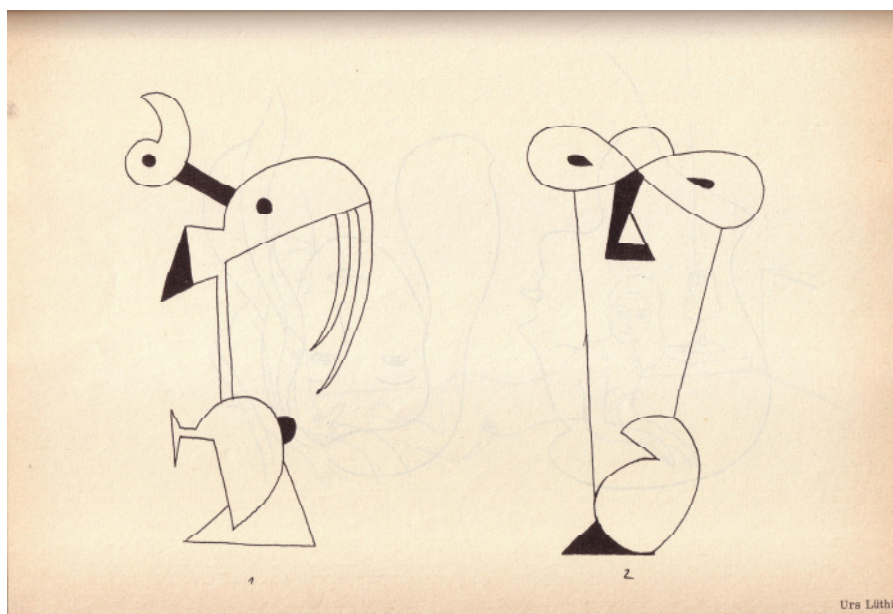


Abb. 74 Urs Lüthi, Seite im Katalog „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980.

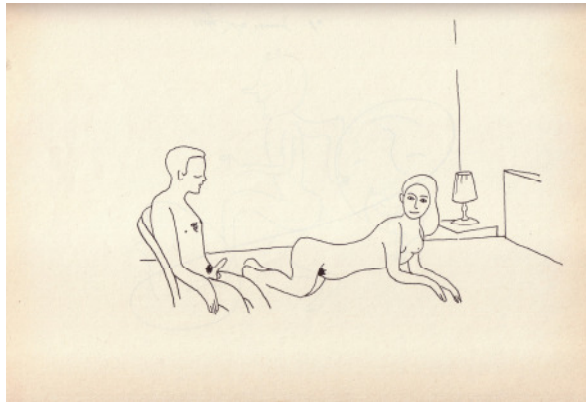


Abb. 75 Urs Lüthi, Seite im Katalog „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980.

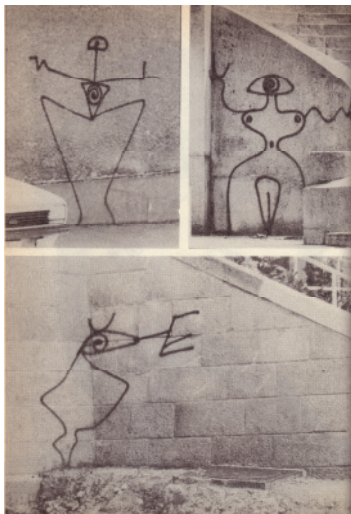


Abb. 76 Andreas Züst, Hommage an den Sprayer von Zürich im Katalog „Saus und Braus. Stadtkunst“ (Seite 1), 1980.

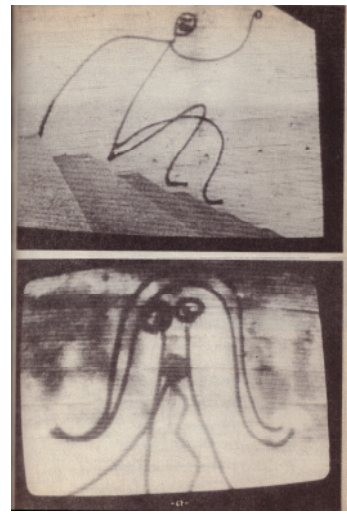


Abb. 77 Andreas Züst, Hommage an den Sprayer von Zürich im Katalog „Saus und Braus. Stadtkunst“ (Seite 2), 1980



Abb. 78 Andreas Züst, Doppelseite im Katalog „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980.



Abb. 79 Sissi Zöbell, Seite im Katalog „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980.

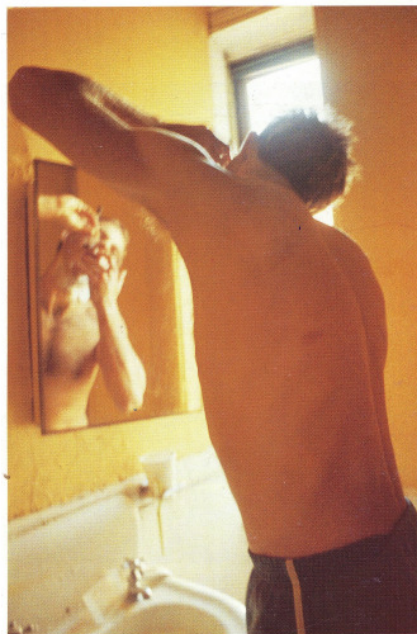


Abb. 80 Nan Goldin, Thomas shaving (aus „The Ballad of Sexual Dependency“), 1977, Farbfotografie.



Abb. 81 Peter Fischli und David Weiss, Im Ano-Teppichladen und Eitles Pack aus der „Wurstserie“, Seite im Katalog „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980.

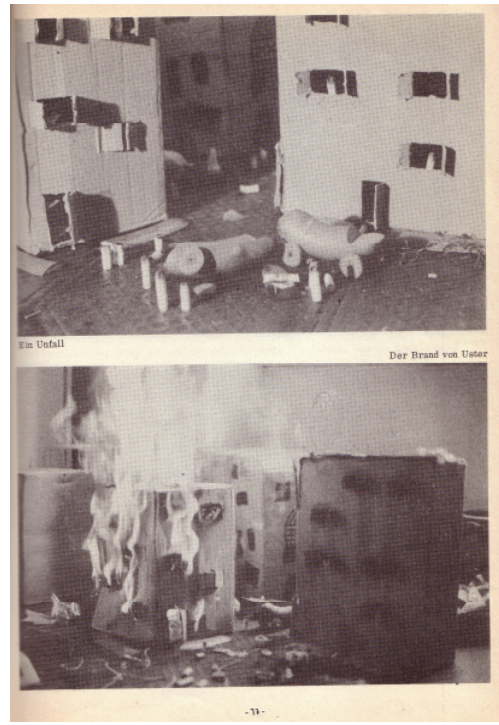


Abb. 82 Peter Fischli und David Weiss, Ein Unfall und Der Brand von Uster aus der „Wurstserie“, Seite im Katalog „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980.



Abb. 83 Peter Fischli und David Weiss, Pavesi und In den Bergen aus der „Wurstserie“, Seite im Katalog „Saus und Braus. Stadtkunst“, 1980.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: The Accident from Wurst Series, Collection Walker Art Center, Minneapolis, Clinton and Della Walker Acquisition Fund, 1993.
- Abb. 2: The Snobs (the fashion show) from Wurst Series, Collection Walker Art Center, Minneapolis, Clinton and Della Walker Acquisition Fund, 1993.
- Abb. 3: In the Mountains from Wurst Series, Collection Walker Art Center, Minneapolis, Clinton and Della Walker Acquisition Fund, 1993.
- Abb. 4: Pavesi from Wurst Series, Collection Walker Art Center, Minneapolis, Clinton and Della Walker Acquisition Fund, 1993.
- Abb. 5: The Carpet Shop from Wurst Series, Collection Walker Art Center, Minneapolis, Clinton and Della Walker Acquisition Fund, 1993.
- Abb. 6: The Fire of Uster from Wurst Series, Collection Walker Art Center, Minneapolis, Clinton and Della Walker Acquisition Fund, 1993.
- Abb. 7: Titanic from Wurst Series, Collection Walker Art Center, Minneapolis, Clinton and Della Walker Acquisition Fund, 1993.
- Abb. 8: The Caveman from Wurst Series, Collection Walker Art Center, Minneapolis, Clinton and Della Walker Acquisition Fund, 1993.
- Abb. 9: At the North Pole from Wurst Series, Collection Walker Art Center, Minneapolis, Clinton and Della Walker Acquisition Fund, 1993.
- Abb. 10: Moonraker from Wurst Series, Collection Walker Art Center, Minneapolis, Clinton and Della Walker Acquisition Fund, 1993.
- Abb. 11: The Architect's Journal on Flickr (10.04.2010), 2008, <http://www.flickr.com/photos/28288777@N08/2961248428>.
- Abb. 12: Richard Flood / Frances Morris (Hg.), Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972 (Kat. Ausst. Walker Art Center, Minneapolis / Tate Modern, London u.a. 2001-3), London 2001, S. 100.
- Abb. 13: Theodora Vischer / Bernadette Walter (g.), Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive (Kat. Ausst. Schaulager Basel, Basel 2003 u.a.), Baden/Schweiz 2003, S. 105.
- Abb. 14: Theodora Vischer u.a (Hg.), Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive (Kat. Ausst. Schaulager Basel, Basel 2003 u.a.), Baden 2003, S. 75.
- Abb. 15: Spoerri 2001, S. 133.
- Abb. 16: Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle Bonn 1997, S. 23.
- Abb. 17: Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle Bonn 1997, S. 11.
- Abb. 18: Walther 1998, S. 671.
- Abb. 19: Walther 1998, S. 257.
- Abb. 20: Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 2006, S. 185.

- Abb. 21: Kat. Ausst. Kunsthhaus Zürich 2006, S. 146.
- Abb. 22: Söntgen 2005, S. 32.
- Abb. 23: Fischli/Weiss 2006, o.S.
- Abb. 24: Kat. Ausst. Kunsthhaus Zürich 2006, S. 211.
- Abb. 25: Söntgen 2005, S. 69.
- Abb. 26: Kat. Ausst. Kunsthhaus Zürich 2006, S. 96.
- Abb. 27: Kat. Ausst. Kunsthhaus Zürich 2006, S. 263.
- Abb. 28: Söntgen 2005, S. 30.
- Abb. 29: Söntgen 2005, S. 30.
- Abb. 30: Söntgen 2005, S. 28.
- Abb. 31: Savage 2001, S. 280.
- Abb. 32: Grand 2007, S. 137.
- Abb. 33: NME Originals Punk 2002, S. 45.
- Abb. 34: Goldmann 2006, S. 265.
- Abb. 35: Kat. Ausst. Städtische Galerie zum Strauhof 1980, S. 73.
- Abb. 36: Grand 2007, hintere Umschlagseite.
- Abb. 37: Anne Baldassari, Picasso et la Photographie, Paris 1995, S. 25.
- Abb. 38: Grand 2007, S. 113.
- Abb. 39: Grand 2007, S. 114.
- Abb. 40: Grand 2007, S. 119.
- Abb. 41, 42: Im Besitz der Autorin.
- Abb. 43: Goldmann 2006, S. 269.
- Abb. 44: Marder 1986, S. 142.
- Abb. 45: Goldmann 2006, S. 265.
- Abb. 46: Kat. Ausstellung Städtische Galerie zum Strauhof, S. 2.
- Abb. 47: Kat. Ausstellung Städtische Galerie zum Strauhof, S. 3.
- Abb. 48: Kat. Ausstellung Städtische Galerie zum Strauhof, S. 12.
- Abb. 49: Kat. Ausstellung Städtische Galerie zum Strauhof, S. 13.
- Abb. 50: Kat. Ausstellung Städtische Galerie zum Strauhof, S. 15.
- Abb. 51: Kat. Ausstellung Städtische Galerie zum Strauhof, Cover.
- Abb. 52-64: Im Besitz von Bice Curiger.
- Abb. 65: Franz Müller (Hg.), Martin Disler: 1949-1996 (Kat. Ausst. Aargauer Kunsthhaus, Aarau 2007), Zürich 2007, S. 12.
- Abb. 66: Bice Curiger, New Painting in Switzerland, in: Flash Art, 102, 1981, S. 32.
- Abb. 67: Kat. Ausst. Aargauer Kunsthhaus 2007, S. 106.
- Abb. 68: Franz Müller (Hg.), Martin Disler: 1949-1996 (Kat. Ausst. Aargauer Kunsthhaus, Aarau 2007), Zürich 2007 S. 52.

- Abb. 69, 70: Jean-Christophe Ammann (Hg.), Transformer. Aspekte der Travestie, Luzern 1974, o.S.
- Abb. 71, 72: Urs Lüthi, Urs Lüthi. Bilder 1977-1980 (Kat. Ausst. Neue Galerie Graz, Graz 1980 u.a.), Graz 1980, o.S.
- Abb. 73: Kunstforum international 63/64 1983, S. 104.
- Abb. 74: Kat. Ausstellung Städtische Galerie zum Strauhof, S. 67.
- Abb. 75: Kat. Ausstellung Städtische Galerie zum Strauhof, S. 69.
- Abb. 76: Kat. Ausstellung Städtische Galerie zum Strauhof, S. 46.
- Abb. 77: Kat. Ausstellung Städtische Galerie zum Strauhof, S. 47.
- Abb. 78: Kat. Ausstellung Städtische Galerie zum Strauhof, S. 54-55.
- Abb. 79: Kat. Ausstellung Städtische Galerie zum Strauhof, S. 99.
- Abb. 80: Nan Goldin, The Ballad of Sexual Dependency, New York 1986, S. 65.
- Abb. 81: Kat. Ausstellung Städtische Galerie zum Strauhof, S. 16.
- Abb. 82: Kat. Ausstellung Städtische Galerie zum Strauhof, S. 17.
- Abb. 83: Kat. Ausstellung Städtische Galerie zum Strauhof, S. 18.

Abstract deutsch

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der ersten Zusammenarbeit des Schweizer Künstlerduos Peter Fischli und David Weiss, der *Wurstserie* von 1979. Neben einer ausführlichen Analyse der Serie widmet sich die Arbeit dem Kontext der subkulturellen Zürcher Szene zwischen Kunst und Punk, in der die Künstler in dieser Zeit verkehrten. Dieser Kontext, so die Argumentation der Arbeit, ist wichtig für das Verständnis nicht nur der *Wurstserie*, sondern der künstlerischen Sprache und Anliegen von Fischli und Weiss überhaupt. Dabei liegt der kulturwissenschaftlich geprägte Blickwinkel auf künstlerischen und kulturellen Strategien, was einen Vergleich verschiedenen kultureller Phänomene ermöglicht. Die Arbeit beleuchtet einen Aspekt des Werks von Fischli und Weiss, der bisher in der Literatur über die Künstler vernachlässigt worden ist.

Das erste Kapitel ist einer Analyse der *Wurstserie* und deren Verortung in der Kunstgeschichte sowie dem Gesamtwerk der Künstler gewidmet. Strategien der Bricolage – nach Claude Lévi-Strauss wie im umgangssprachlichen Sinn als „Bastelei“ – und des Dilettantismus zeigen sich als zentral für das Funktionieren der Arbeit in der Spannung zwischen „warmer“, bastlerisch-spielerischer Umsetzung und „kühler“, unpersönlich-allgemeintypischer Themenwahl. Fotografie, skulpturale Arrangements und suggestive Titel generieren dabei ein komplexes Repräsentationssystem. Das Augenmerk des zweiten Kapitels ist auf die lokale Zürcher Szene gerichtet, aus und in der die Arbeit entstanden ist. Dabei ist zunächst die Bedeutung von Punk für Weiss und insbesondere Fischli an den Beispielen eines gemeinsamen Projektes und von Fischli gestalteten Plattencovers für befreundete Bands Thema. Die Strategien der Bricolage und des Dilettantismus sind für Punk zentral und werden von dort als Produktionshaltungen von Fischli übernommen. In einem zweiten Teil werden die Diskurse und Phänomene geschildert, welche die hier wichtige Zürcher Szene um 1979/80 prägen, wobei die Ausweitung des zeitlichen Fokus durch eine Verdichtung der Umstände im Jahr 1980 gegeben ist: die ausbrechenden Jugendunruhen sowie ein gefühlter Aufbruch der Schweizer Kunstszene sind

schlagwortartig mit diesem Jahr verbunden. Schließlich behandelt die Arbeit die Ausstellung „Saus und Braus. Stadtkunst“, im Rahmen welcher die *Wurstserie* 1980 öffentlich präsentiert worden ist. Die Ausstellung hatte die Vorstellung eben der lokalen Szene zwischen Kunstverständnis, Punk und Populärkultur zum Thema. Beispiele präsentierter Arbeiten von Martin Disler, Urs Lüthi, Sergio Galli, Andreas Züst und Sissi Zöbeli dienen dazu die zentralen Themen der Ausstellung zu erarbeiten. Die in diesem Kapitel beschriebenen parallelen Phänomene weisen diskursive und strategische Nahverhältnisse auf: der Kritik an einer kalt wahrgenommenen Moderne und dem daran anschließenden Versuch Konzepte wie Authentizität, Ausdruck und Vitalität zu rehabilitieren oder zu bewahren stehen Positionen gegenüber, welche gerade diese Ansprüche skeptisch kommentieren oder dekonstruieren. Die *Wurstserie* ist zu letzteren Positionen zu zählen.

Die Conclusio stellt die im Zuge der Arbeit aufgeführten strategischen und diskursiven Verdichtungen in den breiteren Kontext des Postmoderne-Diskurses. Die in den verschiedenen Bereichen zu beobachtende Spaltung in authentizitätskritische und authentizitätsaffirmative Positionen entspricht dabei den unterschiedlichen Konzeptionen von Postmoderne als ein – in den Worten Hal Fosters – entweder neo-konservatives oder dekonstruktivistisches Phänomen. Für letztere Postmoderne spielt der Bricolage-Begriff abermals eine wichtige Rolle, diesmal in der Auffassung von Jacques Derrida. Allerdings hat seine diskursive Bricolage auch konstruktiven Charakter, da sie einen Ausweg aus der dekonstruktivistischen Sackgasse andeutet und Diskurs oder Produktion ermöglicht in einer Situation, in der sämtliche Materialien kritisch geworden sind. Auch der Bricolagebegriff von Derrida ist für die *Wurstserie* fruchtbar zu machen. Konzepte wie Skulptur, Autorschaft und Kunst werden durch die Basterei als Verfahren und Motiv skeptisch in Anführungszeichen gesetzt. Zugleich eröffnen Fischli und Weiss damit einen gewissen Freiraum, in dem sie eine eigene künstlerische Sprache entwickeln können: Kunst basteln.

Abstract english

Bricolage Art. The *Sausage Series* by Fischli and Weiss in the context of the Zurich scene 1979/80

This paper deals with the first collaboration of the Swiss artist duo Peter Fischli and David Weiss, the *Sausage Series* from 1979. Apart from an extensive analysis of the work in question, the focus of the paper lies on its social and cultural context of a subcultural scene between art and punk in Zurich, where Fischli and Weiss were regulars. The paper argues that this context is necessary for the understanding of the *Sausage Series* and furthermore of the artistic language which Fischli and Weiss had developed in their early work and elaborated throughout their career to date. In doing so it highlights an aspect of the work of these two artists that has so far been neglected in academic literature.

The first chapter takes a close look at the *Sausage Series* and sketches the art historical contexts, in which it has to be seen as well as the position of the work in the oeuvre of Fischli and Weiss. Strategies of bricolage (as defined by Claude Lévi-Strauss) and dilettantism are shown to be constitutive to the work, holding it in a tension between the “warm”, handicraft realization and the “cool”, generic subjects. Photography, sculptural arrangements and suggestive titles play together to create a complex system of representations. The second chapter turns to the above mentioned scene in Zurich that forms the social and cultural context for the *Sausage Series*. Firstly, the significance of Punk for Weiss and especially Fischli is discussed on the basis of a common project and of record covers designed by Fischli for befriended bands. Bricolage and dilettantism are argued to be key strategies of Punk, which are picked up from there as artistic attitudes by Fischli. A second part of the chapter sketches the discourses and events most important to the scene in question whereby an expansion of the temporal horizon to the year 1980 is given by a concentration of circumstances in that year. The breakout of the youth riots and an art scene gaining new momentum and self esteem are hence tagged with the year 1980. Finally the paper discusses the exhibition „Saus und Braus. Stadtkunst“ in which course the *Sausage Series* has

been publicly presented. The exhibition was conceived to introduce the local scene between art, punk and popular culture to a wider audience. Examples of exhibited works by Martin Disler, Urs Lüthi, Sergio Galli, Andreas Züst and Sissi Zöbeli are used to work out the main themes of the exhibition. The second chapter shows that all these parallel phenomena share key discourses and strategies: the critique of a modernity perceived as cold and hostile and attempts to rehabilitate or preserve notions of authenticity, expression and vitality are opposed by positions that sceptically comment or even deconstruct those notions. Fischli and Weiss belong to the latter.

The conclusive chapter discusses said notions and strategies in the context of the postmodernism discourse. The differentiation of positions that uphold notions of authenticity and such that criticize them can be related to the concepts of postmodernity as – in the words of Hal Foster – a neoconservative or a deconstructivist phenomenon. For the latter the bricolage-term once more becomes important, this time the way Jacques Derrida conceived it. All the same his discourse bricolage has a constructive side to it as well, showing a way out of the deconstructivist dead end, enabling discourse – or production – in a situation where all the available tools have become critical. Also Derrida's definition of bricolage applies to the *Sausage Series* constructively, the series putting concepts like sculpture, authorship or even art sceptically in brackets while at the same time opening up a space in which the artist were able to develop their own artistic language as bricolage art.

Lebenslauf Simone Mathys-Parnreiter

Geboren am 5. Februar 1982 in Basel, Schweiz, wohnhaft in Wien seit 2002.

Ausbildung

2002 - 2010	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien.
2000 - 2002	Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Geschichte an der Universität Basel, Schweiz.
1992 - 2000	Gymnasium Leonhard, Basel (Schwerpunkt Sprachen).
1988 - 1992	Primarschule Neubad Nord, Basel.

Berufliche Tätigkeiten (Auswahl)

2007 - dato	Anstellung bei der wienXtra-jugendinfo im Bereich Musik- und Ticketinformation (Beratung, Verkauf, Erstellung von Informationsmaterial [siehe Publikationen]).
2000-09 jährlich	Mitarbeit an den Solothurner Filmtagen, Schweiz (Saalverantwortung, Künstlerbetreuung, Moderation, Redaktion von Ansagen).
2005/06	Kunstvermittlung im Kunsthistorischen Museum Wien (Ausstellungen „Goya“ und „Giorgione, Bellini, Tizian“).
2005/06	Tutorium für Prof. Bach am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien (Seminare Primitivismus & Moderne I & II, Exkursion nach Athen).
2005/06	Redaktionelle Mitarbeit beim Magazin „The Gap“ (Musikrezensionen, Artikel im Grenzbereich Kunst/Musik/Kultur).
2004/05	Modulbegleitung des Lehrgangs „Exhibition and Cultural Communication Management“ (ECM) an der Universität für Angewandte Kunst, Wien.

Publikationen (Auswahl)

Verein wienXtra (Hg.), copy:right. Urheberrecht für junge MusikerInnen, Wien 2009 (Redaktion).

Order from Noise. Bild, Pop und Kontingenz in Jeff Walls The Guitarist (mit Stefan Neuner), in: Jörg Huber/Philipp Stoellger (Hg.), Gestalten der Kontingenz. Ein Bilderbuch, Zürich 2008, S. 167-191.

Kleinstes Gemeinsames Vielfaches. Eine Gruppenarbeit alchemistischen Wesens, in: Akademie der Bildenden Künste Wien (Hg.), Kleinstes Gemeinsames Vielfaches (Kat. Ausst. Diplomausstellung, Bildhaueratelier der Akademie der Bildenden Künste Wien, Wien 2008), Wien 2008, S. 4-5.

Dilettantismus, professioneller, in: prodil. das magazin zur förderung des professionellen dilettantismus, Wien 2006, o.S.