**Zeitschrift:** Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

**Herausgeber:** Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

**Band:** 51 (2000)

**Heft:** 4: Fotografie = Photographie = Fotografia

**Artikel:** Die erfolgreiche Kunst der unverbindlichen Karikatur mit der Kamera : Versuch über die künstlerische Strategie im fotografischen Werk von Fischli/Weiss

**Autor:** Kersten, Wolfgang

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-394162

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 16.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

Wolfgang Kersten

# Die erfolgreiche Kunst der unverbindlichen Karikatur mit der Kamera

Versuch über die künstlerische Strategie im fotografischen Werk von Fischli/Weiss

## Repräsentative Künstler der Schweiz

Peter Fischli (*1952) und David Weiss (*1946) gelten heute international als Repräsentanten einer nationalen Kultur. Sie reproduzieren visuell populäre Klischees über die Schweiz, karikieren sie zugleich ironisierend und geben sich darüber hinaus ausgesprochen weltläufig. Dabei sind sie so erfolgreich, dass sie, in der Nachfolge von Ferdinand Hodler oder Max Bill, die inoffizielle Position durchaus eigensinniger Botschafter ihres Landes beanspruchen könnten. Anlässlich der Ausstellung *Die Erfindung der Schweiz 1848–1998. Bildentwürfe einer Nation* kürte das Schweizerische Landesmuseum Zürich die Künstler zu «Nationalspielern». Sie dienten unter der Rubrik «Ein Land auf der Suche nach neuen Identitäten (1964–1998)» als Leitfiguren.[1] Aus solch einer Postur heraus bestreiten Fischli/Weiss ihre Einzel- und Gruppenausstellungen ebenso wie die offizielle Vertretung der Schweiz auf der Internationalen Biennale in São Paulo (1989), auf der Biennale in Venedig (1995), auf der Weltausstellung in Sevilla (1992) oder eben auf der Feier zum 150-jährigen Bestehen des Nationalstaats Schweiz (1998). Nanni Baltzer hat erste wichtige Hinweise dafür gegeben, wie die beiden Künstler auf dem notwendigen Umweg über die Kunstszene in den USA in der Schweiz zu Repräsentanten aufsteigen konnten.[2] Im Einzelnen jedoch sind die Ursachen für die künstlerische Karriere, die Fischli/Weiss während der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts innerhalb kurzer Zeit gemacht haben, weitgehend unklar. Welche Voraussetzungen die Künstler in ihrem Werk selbst geschaffen haben, soll in der hier vorliegenden Untersuchung am Beispiel der Architekturfotografien, die in dem Künstlerbuch *Siedlungen, Agglomeration* zusammengestellt sind, versuchsweise gezeigt werden.

## Fotografie als Kunst

Fischli/Weiss räumen in ihrem Gemeinschaftswerk der Farbfotografie einen zentralen Stellenwert ein. Davon zeugen insbesondere die Fotoserie *Airports* von 1988, die *Blumenbilder* von 1999 sowie die Künstlerbücher *Airports* von 1990, *Bilder, Ansichten* von 1991, *Siedlungen, Agglomeration* von 1993 und die Posterpublikation der *Blumenbilder* von 1999. Es sind jedoch nicht die einzelnen Farbfotos, die unmittelbar einen künstlerischen Anspruch vermitteln. Entscheidend ist vielmehr die übergreifende Strategie, mit der sie produziert, zu Serien zusammengeführt, in der Öffentlichkeit ausgestellt, von der Kunstkritik gewürdigt, von der Kunstschriftstellerei mit Bedeutungen aufgeladen und schliesslich in exklusiven Büchern reproduziert und vergleichsweise billig, aber immerhin massenweise verkauft werden.[3]

Die Fotos selbst sind in der Regel technisch, motivisch und formal ohne besonderen Aufwand, innovative Ambitionen oder künstlerischen Ehrgeiz angefertigt. In der etablierten Kunstgeschichte der Schweizer Fotografie vor 1974 hätten sie noch keinen Platz gefunden.[4] Spätestens seit 1992 figurieren sie aber ohne jeden Vorbehalt unter dem Gütezeichen «Künstlerische Projekte mit Photographie».[5] Von gängigen Trends in der Fotografie der letzten zehn Jahre heben sie sich nicht mehr grundsätzlich ab.[6] Die Künstler selbst meinen dazu, es sei «eine riskante Absicht, die meistfotografierten Weltdinge noch einmal selbst zu fotografieren, und zwar aus eben jener Perspektive, die ihr hyperkollektives Image geschaffen hat».[7]

In der kommentierenden Literatur werden die Fotos umstandslos wie in sich abgeschlossene, gehaltvolle Kunstwerke angesehen und in immer neuen Anläufen den jeweiligen subjektiven Vorgaben der Autoren und Autorinnen entsprechend ausgelegt. Die Fotoserie *Airports*, die einzig und allein eine Reihe internationaler Flughäfen vorführt (Abb. 1), evozierte beispielsweise bei Vivian Bobka Assoziationen, mit denen die Bilder prinzipiell kompatibel gemacht werden für Katastrophenmeldungen in der Sensationspresse, auch wenn es nicht einen einzigen visuellen Anhaltspunkt dafür auf den Fotos gibt: «Flugzeugabstürze fesseln in regelmässigen Abstän-

*1 Peter Fischli/David Weiss, Airports, 1990, Abbildung im gleichnamigen Künstlerbuch. – Die Fotografien, die die Künstler in aller Welt von Flughäfen gemacht haben, hier der Schweizer Flughafen in Zürich-Kloten, rufen in den Diskursen der Kommentarliteratur u. a. Assoziationen mit Flugzeugabstürzen hervor, obwohl sie auf den Bildern nicht zu sehen sind.*

den den Zuschauer an den Bildschirm und fordern massenweise Opfer, deren Zahl nur noch von Erdbeben und Hotelbränden erreicht wird. Neben den Bildern aus den Nachrichtenmedien dringt die Luftfahrtindustrie seit dem Zweiten Weltkrieg auch über Werbung, Geschäft und Reiseverkehr unausweichlich in das Leben des modernen Zeitgenossen ein.»[8] Solche exegetischen Texte über das Werk von Fischli/Weiss fügen sich bereits heute zu einem weit verzweigten Diskurs zusammen, der unabhängig von den einzelnen Aussagen den Bekanntheitsgrad der Künstler fördert. Darin kommen gleich mehrere unausgesprochene Voraussetzungen zum Tragen, die die Fotografie zur Kunst erheben:

1. Das fotografische Werk von Fischli/Weiss wird als Produkt der so genannten hohen Kultur eingestuft.
2. Die einzelnen Fotografien figurieren als Kunstwerke mit Bildungsanspruch.
3. Fotos bedürfen, wie die herkömmlichen Werke der bildenden Kunst, der beschreibenden Reproduktion im Medium der Sprache.

Zwar sind diese Parameter an sich keineswegs zwingend notwendig für das Verständnis der Fotos, aber sie werden von den beiden Künstlern strategisch in ihre künstlerischen Projekte mit eingebaut.

## Nobilitierung der Ausstellungspublikation

Im Frühjahr 1993 war in Zürich erstmals eine Fischli/Weiss-Retrospektive zu sehen. Die Ausstellung fand unter der Verantwortung von Bernhard Bürgi und Bettina Marbach in der Kunsthalle Zürich statt. Die kunstkritische Tagespresse in der Schweiz und in Deutschland reagierte mit ausführlichen Berichterstattungen überwiegend positiv auf die längst überfällige Werkschau.[9] In einer Hinsicht jedoch blieben bei der Ausstellung Vorgaben und Zielsetzungen, wie sie heute in der musealen Kultur üblich sind, unberücksichtigt: Im Konzept der Retrospektive war kein Ausstellungskatalog vorgesehen. Die Verantwortlichen hatten sich offensichtlich darüber verständigt, sich ausschliesslich auf den ästhetischen Reiz der Exponate zu konzentrieren. Sie verzichteten auf eine Dokumentation ihrer Arbeit und auf erklärende Texte zu den präsentierten Kunstwerken. Darüber wurde weiter keinerlei Aufhebens gemacht, auch nicht von seiten der Kunstkritik. Dies konnte nur konsequent erscheinen. Hatte es doch bereits drei Jahre zuvor, 1990, mit dem Buch *Das Geheimnis der Arbeit. Texte zum Werk von Peter Fischli & David Weiss* nicht nur eine programmatische Absage gegenüber der herkömmlichen Produktion von Ausstellungskatalogen gegeben, sondern im bewussten Widerspruch

*2 Die erste Fotografie, die Fischli/Weiss für ihr Fotobuch «Siedlungen, Agglomeration», 1993, ausgewählt haben, zeigt die Schaffhauserstrasse am Ortsausgang von Opfikon in Richtung Kloten. – Hier abgebildet ist die Situation in einer fotografischen Aufnahme von Wolfgang Kersten mit einem 50mm-Objektiv vom 2. August 2000, 16.30 Uhr, bei leichtem Regen.*

*3 Die zweite Abbildung in «Siedlungen, Agglomeration» zeigt die Kreuzung Schaffhauserstrasse/Flughafenstrasse in Kloten. – Hier abgebildet ist die Situation in einer fotografischen Aufnahme von Wolfgang Kersten mit einem 50mm-Objektiv vom 2. August 2000, 16.45 Uhr, bei starker Bewölkung.*

zu den versammelten Texten auch gleich eine generelle Absage an die Möglichkeit, sinnvoll über die Kunst von Fischli/Weiss zu informieren und vernünftige Erklärungen abzufassen. Patrick Frey, einer der zentralen Regisseure im erfolgreichen Beziehungsnetz um das Künstlerduo Fischli/Weiss, hatte gemeinsam mit Felix Zdenek vom Kunstverein München und Jiri Svestka vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf anlässlich einer grossen Ausstellung zur zehnjährigen Zusammenarbeit von Peter Fischli und David Weiss das Buch herausgegeben. Das Plädoyer für eine sich selbst tragende Kunstprosa ohne Erkenntniswert für die Kunst begründete er mit einem erkenntniskritischen Topos. Dieser besagt, dass ein Gegenstand und das Sprechen über ihn nicht dasselbe sind. Frey machte allerdings die in der Philosophiegeschichte von Immanuel Kant bis Theodor W. Adorno hinlänglich bekannte Grundvoraussetzung einfachen Erkennens nicht als solche kenntlich. Er stellte sie im Räsonieren über die Lesbarkeit der von ihm herausgegebenen Texte vielmehr als neue, eigene literarische Überlegung vor: «Wer diese Art von Lesbarkeit auf sich nimmt, wird natürlich auch ihre tiefe Vergeblichkeit erkennen. Es ist zu vermuten, dass man auf den letzten Seiten von ‹Das Geheimnis der Arbeit› angelangt, unendlich viel und doch fast gar nichts mehr wirklich weiss über die Arbeit von Fischli und Weiss. Es ist jedoch zu hoffen, dass es vielleicht einen tieferen Sinn hat, zu erleben wie Bedeutungsgefüge und Sinnzusammenhänge in dieser Mühle der Texte langsam zerrieben werden, und zwar, weil eben das erkenntnishafte Scheitern dieser Forschungsreise durch den Dschungel der Kunstvermittlung mit dem Wesen der künstlerischen Arbeit selbst, dem schöpferischen System von Peter Fischli und David Weiss in einem höchst aufschlussreichen inneren Zusammenhang steht.»[10] – Solche Überlegungen werden es gewesen sein, aufgrund derer sich die Künstler in Zusammenarbeit mit den Ausstellungsverantwortlichen und Patrick Frey dafür entschieden, zur Zürcher Ausstellung anstelle eines konventionellen Katalogs ein schlicht gehaltenes Fotobuch mit dem Titel *Siedlungen, Agglomeration* zu veröffentlichen.[11] Die Autorschaft verbürgt den Anspruch eines Künstlerbuchs. Die Publikation zur Ausstellung erfüllt insgesamt keine objektivierenden Vermittlungsaufgaben zwischen Künstler und Publikum; sie ist nicht mehr Produkt kunstkritischer, kunstschriftstellerischer oder kunsthistorischer Arbeit, sondern Ergebnis eines künstlerischen Nobilitierungsverfahrens; sie dient als zusätzliches Organ einer subjektiven Selbstpräsentation, wie sie sich in der musealen Kultur öffentlicher Institutionen seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts zunehmend durchgesetzt hat.[12] Insofern kommt die Publikation, wie die anderen Fotobücher der Künstler auch, gewissermassen einer im Miniaturformat massenhaft vervielfältigten, «tragbaren Ausstellung» gleich, bei der die Betrachter und Betrachterinnen nicht mehr kollektiv in einem Gebäude für die begrenzte Dauer der Ausstellung an den an weissen Wänden aufgehängten Exponaten vorbeiflanieren, sondern individuell sowie orts- und zeitunabhängig die reproduzierten Exponate auf den weissen Blättern des Buches Seite für Seite anschauen können.

## Lernen von der Agglomeration?

Dem Künstlerfotobuch von Fischli/Weiss lag eine Serie von 58 Farbfotos zugrunde, die in der Kunsthalle Zürich zu sehen war. Ein knappes Jahr zuvor hatte bereits eine erste Präsentation mit einer kleineren Auswahl von 39 Aufnahmen in der Zürcher Galerie Walcheturm stattgefunden.[13] – Fotoarbeiten wie herkömmliche Bilder als einmalige, in sich abgeschlossene Kunstwerke zunächst im kommerziellen und dann musealen Kontext zu präsentieren und schliesslich als Reproduktionen in exklusiven Publikationen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, stellt heute eine bewährte künstlerische Strate-

gie dar, in der sich die Grenzen zwischen der Hochkultur und der Massenkultur sukzessive auflösen, auch wenn gerade die Fotos von Fischli/Weiss in den kunstkritischen Medien immer noch umstandslos als Kunstwerke anerkannt und exegetisch goutiert werden. – In der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 19. April 1993 wurde die Fotoserie geradezu wie ein Bilderzyklus aus der realistischen französischen Malerei des 19. Jahrhunderts verstanden: «Im Zentrum der Werkpräsentation in der Kunsthalle steht eine kleinformatige Farbphotoserie zum Thema ‹Siedlungen, Agglomeration› (1992). [...] In einem jahreszeitlichen Streifzug durch die Zivilisationslandschaft, die sich von Winterthur bis Affoltern a.A. gleich sieht, haben Fischli/Weiss in ihren Aufnahmen mit gewohnt distanziert sozialkritischem und gleichzeitig engagiertem Blick einen emotionalen Schwebezustand eingefangen, der zwischen satter Zufriedenheit mit dem Vorhandenen und einem unartikulierbaren Verlangen nach dem Nichtvorhandenen pendelt.»

An sich entbehren die fotografischen Aufnahmen jeder eigenständigen künstlerischen Qualität. Die einzelnen Motive sind ebenso beliebig wie banal. Es handelt sich um technisch solide gemachte Amateurfotos von Strassen, Verkehrskreuzungen und Grünanlagen, umgeben von Agglomerationsarchitektur, im vornehmlich neustädtischen Ballungsgebiet von Zürich und Winterthur. Die Künstler haben die bildungsbürgerliche Tradition der Reisefotografie in die kleinbürgerliche Sitte der Foto-Dokumentation verkehrt und einen Trip mit der Kamera durch Vororte, Randbezirke und Ausfallstrassen der Stadt gemacht, in der sie wohnen. Kurze Ausflüge nach Kloten und Winterthur ergänzen die Zürcher Ansichten. Stadtkundigen fällt es nicht schwer, in kurzer Zeit wenigstens zwei Dutzend der Aufnahmen zu identifizieren, die im Künstlerfotobuch zwar ohne Ortsangaben abgedruckt sind, aber mit Wegweisern, Strassenschildern, Hausnamen u.a.m. doch unverkennbare Anhaltspunkte für die Lokalisierung enthalten.[14] Die erste Aufnahme im Buch zeigt die Schaffhauserstrasse in Opfikon am Ortsausgang kurz vor den Autobahnzubringern zur Nationalstrasse 1b; sie führt aus dem Zentrum von Zürich über Unterstrass und Oerlikon, östlich an Seebach und Glattbrugg vorbei, Richtung Flughafen Kloten (Abb. 2). Auf der anschliessenden Doppelseite sind gleich zwei Ansichten der Verkehrskreuzung Schaffhauserstrasse/Flughafenstrasse in Kloten zu erkennen (Abb. 3 und 4). Und auch die vierte Abbildung ist in unmittelbarer Nähe aufgenommen worden, sie zeigt noch einmal die Schaffhauserstrasse, diesmal in Richtung Bahnhof, mit einem Bankgebäude der Schweizerischen Kreditanstalt im Hintergrund (Abb. 5). An Durchgangsstrassen und Ausfallstrassen in Altstetten (Hohlstrasse), Aussersihl (Badener Strasse), Hottingen (Tobelhofstrasse), Schwamendingen (Ueberlandstrasse), Zollikerberg (Forchstrasse), Zumikon (Dorfstrasse) und anderen Orten machten die Künstler weitere Fotos. Und selbst wenn sie ihre Motive im Zentrum von Zürich aussuchten (Neumühlequai, im Hintergrund Hotel Zürich), so ist dennoch allen Aufnahmen eines gemeinsam: Sie zeigen die durchschnittliche, ästhetisch weitgehend anspruchslose Agglomerationsarchitektur der sechziger, siebziger, achtziger und neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts, und zwar durchgehend aus der Perspektive desjenigen, der sich auf den vielbefahrenen öffentlichen Verkehrswegen tagtäglich von seiner Wohnung zu seinem Arbeitsplatz beziehungsweise zu Orten des Konsums und der Dienstleistung bewegt, oder auf Fusswegen abseits der Strassen, vielfach wohl direkt vom Parkplatz, durch Grünanlagen zur Wohnung in grösseren freistehenden, durchschnittlich drei- bis sechsstöckigen Wohnblocksiedlungen gelangt. Für diese im Fotobuch konsequent durchgehaltene Sicht von der Strasse aus auf die zeitgenössische Architektur in Streustädten gibt es ein allgemein bekanntes Vorbild: Robert Venturis Blick entlang der Strassen von Las Vegas (Abb. 6).[15] In der Schweiz sind die

*4 Die dritte Abbildung in «Siedlungen, Agglomeration» zeigt noch einmal die Kreuzung Schaffhauserstrasse/Flughafenstrasse in Kloten, diesmal aus entgegengesetzter Perspektive. – Hier abgebildet ist die Situation in einer fotografischen Aufnahme von Wolfgang Kersten mit einem 50 mm-Objektiv vom 2. August 2000, 16.50 Uhr, bei starker Bewölkung.*

*5 Die vierte Abbildung in «Siedlungen, Agglomeration» zeigt wiederum die Schaffhauserstrasse in Kloten. – Hier abgebildet ist die Situation in einer fotografischen Aufnahme von Wolfgang Kersten mit einem 50 mm-Objektiv vom 2. August 2000, 17.00 Uhr, bei starker Bewölkung.*

Architekturtheorien von Venturi/Scott Brown/Izenour bereits sehr früh aufgenommen und diskutiert worden. Einer der treibenden Kräfte war Stanislaus von Moos, Professor am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich, der seit 1971 «das Interesse für die banale Architektur der Mainstream in amerikanischen Vorstädten geweckt» hat.[16] Peter Fischli und David Weiss haben ihrerseits im ersten filmischen Gemeinschaftswerk *Der geringste Widerstand* von 1980 programmatisch die amerikanische Kunstwelt um Los Angeles als Geburtsstätte ihrer künstlerischen Karriere in Szene gesetzt.[17] Während jedoch Venturi in seinem Buch *Lernen von Las Vegas* die Gründe für eine neue, symbolisch aussagekräftige Architektursprache der Postmoderne argumentativ ausbreitet, setzen Fischli/Weiss mit ihren 58 Farbfotografien, die im Buch ohne jeden Text als ganzseitige Tafeln auf weissem Grund wie Reproduktionen von gerahmten Gemälden behandelt sind, ausschliesslich auf die ästhetische Erziehung der Betrachter und Betrachterinnen über den visuellen Reiz der abgebildeten Fotos. Hierbei beziehen sie sich nicht auf ihren eigenen traditionsreichen, über lange Zeit aufgebauten, heute begrenzten und privilegierten Kulturraum in der Innenstadt von Zürich, sondern auf das für sie an der Peripherie liegende Massenphänomen einer vergleichsweise traditionsarmen, kurzlebigen Architekturlandschaft, die sich heute als Lebensraum von vielen Millionen Menschen über Stadt- und Landesgrenzen hinweg ohne grosse Unterschiede und Unterbrechungen in einem riesigen «dorsalen Wirtschaftsgebiet» von Birmingham über London, die Beneluxländer, das Ruhrgebiet, den Oberrhein, die Schweiz, Ober- und Mittelitalien bis nach Sizilien erstreckt.[18] Was es aus dieser mit der Kamera scheinbar naturalistisch abgelichteten Kulturlandschaft zu lernen gibt, bleibt prinzipiell offen und beliebig, da sich die inhaltliche Aussagekraft der Fotos allein auf die subjektive Assoziationsbereitschaft der Betrachtenden stützt. Deshalb wäre es kunsthistorisch gesehen wohl auch kaum angebracht, die Fotoarbeit *Siedlungen, Agglomeration* unmittelbar mit Architekturdebatten über den möglichen Nutzen und Nachteil des Siedlungsbaus und der Agglomeration in Verbindung zu bringen, die ausgehend vom «Landi-Stil» und dem «Sachlichen Bauen» seit 1945 geführt werden.[19]

*6 Der Strip von Las Vegas, Blick nach Südwesten, Abbildung aus: Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, «Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt», Braunschweig/Wiesbaden 1979, S. 14. – Die Perspektive, aus der Fischli/Weiss die Fotografien für «Siedlungen, Agglomeration» aufgenommen haben, gleicht Robert Venturis Blick entlang der Strassen von Las Vegas.*

Andererseits haben Fischli/Weiss mit ihrem Beziehungsnetz strategisch selbst dafür gesorgt, dass solch eine Verbindung hergestellt wird. Insbesondere für Peter Fischli liegt sie biografisch ausgesprochen nahe, da sein Vater Hans Fischli sich als Architekt mit Fragen des Siedlungsbaus beschäftigt hat.[20] Der prominenteste Beleg für die Verbindung stammt aus dem unmittelbaren Umfeld der Künstler: Anlässlich der ersten Ausstellung der fotografischen Aufnahmen in der Zürcher Galerie Walcheturm hielt der Kunstkritiker und Kabarettist Patrick Frey eine ausführliche Rede, die wenig später genau dort abgedruckt worden ist, wo Debatten über Architektur vorzugsweise geführt wurden: unter der Rubrik «Stadt/Land» in der Zeitschrift *Der Alltag*.[21] Inzwischen findet sich der Text, illustriert von ausgewählten Beispielen aus der Fotoserie von Fischli/Weiss, unter der Überschrift «Abgeschlossene Arbeiten an der Architekturabteilung der ETH Zürich» auch im Internet (Adresse: http://xar-caad.ethz.ch/teaching/wfp/ABGESCHLOSSENE/nimmrichter/frey.html). Solche Verknüpfungen sind zweifelsohne bestens geeignet, die Prominenz der Künstler zu fördern und im öffentlichen Bewusstsein zu verankern. Fischli/Weiss haben mit einem entscheidenden Kunstgriff die künstlerischen Voraussetzungen dafür geschaffen, dass die Fotoserie als Ganze tatsächlich zum subjektiven Nachdenken anzuregen vermag und auf Werke der hohen Kultur Bezug nimmt.

### Wirklichkeitstreue und Ironisierung

Die Abfolge der Fotografien im Künstlerbuch gehorcht einem klassischen künstlerischen Konzept. Fischli/Weiss haben auf eine seit der Antike bekannte und bis ins 19. Jahrhundert kultivierte Tradition zurückgegriffen, die in Literatur, bildender Kunst, Musik, Kunsthandwerk und Volkskunst bis weit ins 18. Jahrhundert gleichermassen vertreten war und in der Malerei der Romantik mit Gemälden von Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge einen letzten Höhepunkt erfahren hat: die Darstellung der vier Jahreszeiten Frühling, Sommer, Herbst und Winter sowie die Darstellung der Tageszeiten.[22] Alle 58 im Künst-

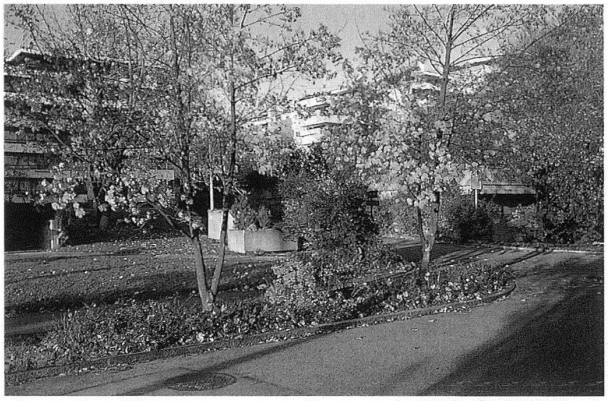
lerbuch wiedergegebenen Fotografien sind so gemacht und angeordnet, dass angesichts jedes einzelnen Fotos die Jahres- und Tageszeit der Aufnahme abzulesen und aus der Anordnung im Buch von Seite zu Seite der Ablauf der Jahreszeiten innerhalb eines Jahres vom Winter zu Frühling, Sommer, Herbst und Winter und gleichzeitig der Ablauf eines Tages vom frühen Morgen bis zum Abend und in die ersten Nachstunden visuell nachvollziehbar ist. Die jeweiligen Licht- und Witterungsverhältnisse beziehungsweise das Stadium des Pflanzenwachstums erlauben eindeutige Rückschlüsse auf Jahres- und Tageszeit. Zudem entspricht das Verhältnis der Anzahl der einzelnen Jahreszeitenaufnahmen zueinander in etwa der relativen Dauer der Jahreszeiten im mitteleuropäischen Raum; der Winter währt am längsten, Frühjahr und Herbst sind gleich lang, der Sommer nimmt die kürzeste Zeit im Jahr ein. Die ersten sieben Fotografien zeigen Agglomerationsarchitektur, aufgenommen zu Beginn eines Jahres bei winterlichen Witterungsverhältnissen in recht frühen Morgenstunden (Abb. 7), anschliessend folgen vierzehn Fotos aus dem Frühjahr, vormittags aufgenommen (Abb. 8), dann zwölf zur Mittagszeit im Sommer (Abb. 9), danach vierzehn nachmittägliche aus dem Herbst (Abb. 10) und abschliessend elf am Abend beziehungsweise in der frühen Nacht gemachte Fotos aus dem Winter eines zu Ende gehenden Jahres, wobei zwei weihnachtliche Stimmungsbilder konsequenterweise am Schluss zu stehen kommen (Abb. 11 und 12). Die künstlerische Strategie der Sichtbarmachung der Jahres- und Tageszeiten hat einen doppelten Aspekt, einen realistischen (1) und gleichzeitig einen ironisierenden (2).

1. Die Fotoserie dokumentiert die Lebenssituation in Streustädten nicht allein unter der Kategorie des Raums, d. h. im Hinblick auf die gebaute Architektur und die Bewegung im Strassenverkehr, sondern auch unter der Kategorie der Zeit, d. h. im Hinblick auf den Tag, die Nacht und das Jahr, natürlich vorgegebene Zeitabschnitte, die alles irdische Leben stark bestimmen und ständig wiederkehrende Anpassungen erfordern. In zwei Bereichen, auf die sich Fischli/Weiss aus einem realistischen Impetus heraus gezielt beziehen, werden die Auswirkungen deutlich: Einerseits unterliegt der Strassenverkehr den direkt und tagtäglich erfahrbaren Auswirkungen der jahreszeitlich wechselnden Witterungsverhältnisse, andererseits richten sich die Bäume, Sträucher und Blumen in den abgelichteten Gartenanlagen, an den Strassenrändern und auf den bepflanzten Verkehrsinseln in ihrem Wachstum nach dem Wechsel der Jahreszeiten.

2. Im Unterschied zu früheren Zeiten vollziehen sich menschliche Produktions- und alltägliche Erfahrungsprozesse heute kaum noch in unmittelbarer Abhängigkeit vom Wechsel der Jahreszeiten. Deshalb wirkt die konzeptuelle Ausrichtung der Fotoserie auf die Jahres- und Tageszeitenmotivik in ihrer Wirklichkeitstreue übertrieben, antiquiert und verfremdend. Die Bilder scheinen geradezu die romantisierende Stimmung kleinbürgerlicher Idyllen auszustrahlen. Dazu steht die anspruchslose, weitgehend pragmatischen Gesichtspunkten gehorchende Ästhetik der Agglomerationsarchitektur in einem krassen Gegensatz. Der Wechsel der Witterungsverhältnisse und das Wachstum der gärtnerisch implantierten Pflanzen täuschen Prozesse der Veränderung und Anpassung vor, die im Bereich der Architektur und der Verkehrsgestaltung gar nicht stattfinden. In solchen visuell herbeigeführten Widersprüchen macht sich unverkennbar der ironische Impetus der Künstler bemerkbar. Sie haben die Kamera bei ihrer fotografischen Arbeit mit karikierender Absicht eingesetzt. Motivgeschichtlich gesehen kommt die Fotoserie einer Persiflage der bedeutungsreichen Bildtradition der Jahres- und Tageszeitendarstellungen gleich.

*7 Peter Fischli/David Weiss, «Siedlungen, Agglomeration», 1993, Fotobuch. – Die Abfolge der Fotografien im Künstlerbuch gehorcht einem klassischen künstlerischen Konzept. Die Künstler haben auf eine seit der Antike bekannte und bis ins 19. Jahrhundert kultivierte Tradition zurückgegriffen: die Darstellung der vier Jahreszeiten Frühling, Sommer, Herbst und Winter sowie die Darstellung der Tageszeiten. Die hier gezeigte Abbildung repräsentiert den Winter am frühen Morgen.*

Peter Fischli und David Weiss vertrauen also aufgrund ihrer künstlerischen Strategien darauf, dass die Abbildungen in ihrem Fotobuch *Siedlungen, Agglomeration* auch ohne Text zum Nachdenken anregen. Sie setzen für das Verständnis ihres fotografischen Werks «das alte Ideal der Bildung, dem sich die bürgerlichen Frühmedien noch verpflichtet sahen», wieder voraus.[23] Sie selbst allerdings nehmen dabei eine sprachlose, ironisch distanzierte Haltung gegenüber dem europaweiten Phänomen der Streustädte ein, ohne sich auf die wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Ursachen und Folgen der blossen Anhäufung von Architektur einzulassen. Das Phäno-



*8 Peter Fischli/David Weiss, «Siedlungen, Agglomeration», 1993, Fotobuch. – Die Abbildung repräsentiert den Frühling am Vormittag.*

*9 Peter Fischli/David Weiss, «Siedlungen, Agglomeration», 1993, Fotobuch. – Die Abbildung repräsentiert den Sommer am Mittag.*

*10 Peter Fischli/David Weiss, «Siedlungen, Agglomeration», 1993, Fotobuch. – Die Abbildung repräsentiert den Herbst am Nachmittag.*

*11 Peter Fischli/David Weiss, «Siedlungen, Agglomeration», 1993, Fotobuch. – Die Abbildung repräsentiert den Winter bei weihnachtlicher Stimmung am Abend.*

men dient ihnen im Medium der Fotografie als Gegenstand künstlerischen Experimentierens. Im Sinn der frühromantischen Ironie, wie sie in den Gesprächen zwischen Friedrich und August Wilhelm von Schlegel vorgeführt worden ist, treiben sie ein unverbindliches Spiel mit ihrem Gegenstand, ein Spiel, in dem sie gegen in der Schweiz wie in anderen europäischen Ländern herrschende Ideen opponieren und zugleich ihre Hilflosigkeit ihnen gegenüber verstecken. Den *Diskurs in der Enge*, von dem Paul Nizon 1970 angesichts der schweizerischen Kunstlandschaft sprach,[24] scheinen Fischli/Weiss als repräsentative Künstler der Schweiz mit ihrer ironischen und weltgewandten Grundhaltung endgültig durchbrochen zu haben, auch wenn sie dafür die Verbindlichkeit einer eindeutigen Stellungnahme, wie sie in der Urform der Ironie bei Sokrates vorgesehen war und aufrecht gehalten wurde, [25] preisgegeben haben.

## Zusammenfassung

Peter Fischli und David Weiss treten heute im System der Künste weltweit als führende Repräsentanten einer nationalen Kultur auf, indem sie populäre Klischees über die Schweiz visuell reproduzieren und zugleich ironisierend karikieren. Sie könnten, in der Nachfolge von Ferdinand Hodler oder Max Bill, die inoffizielle Position durchaus eigensinniger Staatskünstler beanspruchen. Aus solch einer Postur heraus bestreiten sie ihre Einzel- und Gruppenausstellungen ebenso wie die offizielle Vertretung der Schweiz auf der Internationalen Biennale in São Paulo oder auf der Biennale in Venedig. Bei fast allen diesen Unternehmungen haben die Künstler in ihrem Gemeinschaftswerk der Farbfotografie einen zentralen Stellenwert eingeräumt. – Der Artikel versucht im Rahmen einer produktionsästhetischen Untersuchung beispielhaft darzulegen, mit welchen künstlerischen Strategien Fischli/Weiss in ihrem fotografischen Werk die Grenzziehungen zwischen Hochkultur und Massenkultur nutzen und zugleich sukzessive auflösen.

## Résumé

Dans l'actuel système international des beaux-arts, Peter Fischli et David Weiss passent pour être des représentants majeurs d'une culture nationale – celle de la Suisse – dont ils reproduisent, au moyen d'images, les clichés populaires, tout en se livrant à une caricature ironisante. Ils pourraient, dans la lignée d'un Ferdinand Hodler ou d'un Max Bill, revendiquer le statut, tacitement reconnu, d'artistes officiels, mais parfaitement irréductibles. C'est cette posture qui leur permet d'organiser leurs expositions, individuelles ou collectives, et d'assurer la délégation officielle de la Suisse

dans les biennales internationales de São Paulo ou de Venise. Dans presque toutes ces entreprises, les photographies en couleur occupent le cœur de leur production commune. L'article tente de montrer à titre d'exemple, dans le cadre d'une recherche sur l'esthétique de la production photographique, quels sont les moyens artistiques mis en œuvre par le duo Fischli/Weiss pour exploiter la frontière qui s'établit entre culture d'élite et culture de masse et simultanément travailler à son abolition.

## Riassunto

Nell'attuale sistema delle arti, Peter Fischli e David Weiss sono riconosciuti a livello internazionale quali esponenti di rilievo di una cultura nazionale. Nella loro proposizione artistica riproducono con mezzi visivi i popolari stereotipi della Svizzera, al tempo stesso ironizzandoli in termini caricaturali. Sulla scia di Ferdinand Hodler o Max Bill, potrebbero rivendicare a pieno titolo il ruolo di artisti nazionali «non ufficiali», dotati di considerevole originalità. Con questo spirito affrontano le loro esposizioni personali e collettive, rappresentando ufficialmente la Svizzera nelle Biennali internazionali di San Paolo e di Venezia. Nella maggior parte delle loro opere a quattro mani, Fischli e Weiss riservano alla fotografia a colori un'importanza centrale. Nell'ambito di uno studio imperniato sull'estetica della produzione, l'autore indaga in modo esemplare le strategie artistiche con cui i due artisti, nelle loro opere fotografiche, sfruttano e al tempo stesso dissolvono progressivamente la linea di confine fra cultura «alta» e cultura di massa.

## Anmerkungen

1 Vgl. *Die Erfindung der Schweiz 1848–1998. Bildentwürfe einer Nation*, Ausstellungskat. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Zürich 1998, S. 447–547, hier S. 535.

2 Vgl. ebd., S. 535–536.

3 Das jüngste Fotoprojekt der *Blumenbilder* hat in der Zusammenarbeit zwischen den Künstlern und der Matthew Marks Gallery in New York, dem Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und dem Verlag der Buchhandlung Walther König in Köln zu einer Publikation geführt, die noch nicht einmal mehr fest gebunden ist, sondern sich als lose Sammlung von 40 einmal gefalzten und ineinander gelegten Farbpostern präsentiert und im Buchhandel zum Preis von CHF 48.– verkauft wird.

4 Vgl. etwa *Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute*, hrsg. von der Stiftung für Photographie, Teufen 1974. – Im Kapitel «Spiele und Posen. Die interpretierende Kamera», S. 101, sind übrigens Fotos von Willy Spiller abgedruckt, die David Weiss und Urs Lüthi beim gemeinsamen Posieren zeigen.

5 Vgl. Urs Stahel, *Künstlerische Projekte mit Photographie*, in: Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute, hrsg. von der Schweizer Stiftung für Photographie, Wabern-Bern 1992 (Schweizer Photographie 7), S. 249–272.

6 Vgl. etwa *The Selection vfg. 1999*, hrsg. von der Vereinigung fotografischer GestalterInnen, Basel 2000.

7 Zit. nach Marie-Louise Zimmermann, *Kunst sehnt sich nach Alltag*, in: Das Geheimnis der Arbeit. Texte zum Werk von Peter Fischli & David Weiss, hrsg. von Patrick Frey, Düsseldorf 1990, S. 281.

8 Vivian Bobka, *Images and Icons from the Airline Culture*, in: Flash Art International, Oktober 1989, wiederabgedruckt in Frey 1990 (wie Anm. 7), S. 285.

9 Vgl. etwa Neue *Zürcher Zeitung* vom 19. April 1993 und *Süddeutsche Zeitung* vom 18. Mai 1993.

10 Patrick Frey, *Anmerkungen des Herausgebers*, in: Frey 1990 (wie Anm. 7), S. 12–13.

*12 Peter Fischli/David Weiss, «Siedlungen, Agglomeration», 1993, Fotobuch. – Die letzte Abbildung im Buch repräsentiert noch einmal den Winter bei weihnachtlicher Stimmung am Abend.*

[11] Das querformatige Buch (19,5 × 24,5 cm) hat einen 1,5 mm starken Kartoneinband, der mit einem einfachen braunen Umschlagpapier überzogen ist. Auf dem vorderen Umschlag steht mittig in schwarzer, seriphenloser Schrift «Peter Fischli David Weiss», darunter etwas grösser: «Siedlungen, Agglomeration»; auf dem Buchrücken findet sich zusätzlich der Vermerk «EDITION Patrick Frey» und auf dem hinteren Umschlag allein der verlegerische Hinweis «EDITION Patrick Frey» / «Kunsthalle Zürich». Ein weisses Vor- und Nachsatzpapier und eine solide Fadenheftung halten die weissen Seiten mit den darauf im einheitlichen Format (12,2 × 18,8 cm) gedruckten Farbfotografien zusammen. Die Angaben im Impressum lauten: «SIEDLUNGEN; AGGLOMERATION erscheint anläßlich der Ausstellung in der Kunsthalle Zürich vom 27. März bis 23. Mai 1993. Ausstellungsorganisation: Bernhard Bürgi, Bettina Marbach. Fotografie und Gestaltung: Peter Fischli, David Weiss. Gesamtherstellung: Steidl Göttingen. EDITION PATRCIK FREY, c/o Scalo Verlag. Quellenstr. 27, CH-8005 Zürich. ISBN 3-905509-091. Erste Auflage März 1993. Alle Rechte vorbehalten. © Peter Fischli, David Weiss und EDITION PATRICK FREY».

[12] Vgl. Otto Karl Werckmeister, *Zitadellenkultur. Die schöne Kunst des Untergangs in der Kultur der achtziger Jahre*, München/Wien 1989.

[13] Vgl. Ursula Isler, *Orte, menschenleer. Ausstellung Fischli/Weiss in Zürich*, in: Neue Zürcher Zeitung, 11. Juni 1992.

[14] Ein herzlicher Dank für die Identifizierungsarbeit richtet sich an Özdemir Kayas, Student am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich. Die Bestimmung der fotografierten Wohnblocks mit Grünanlagen bereitet selbstverständlich mehr Schwierigkeiten, weil sie in der Regel keine unmittelbaren Anhaltspunkte für die Lokalisierung enthalten und nach weit verbreiteten Konventionen in einem einheitlichen Stil gestaltet sind.

[15] Vgl. Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*, Braunschweig/Wiesbaden 1979.

[16] Christoph Allenbach, *Architektur in der Schweiz. Bauen im 19. und 20. Jahrhundert*, Zürich 1998, S. 127–128.

[17] David Weiss reiste bereits 1967 wegen der Hippie-Bewegung nach Los Angeles; gut zehn Jahre später, von 1978 bis 1980, arbeitete er dort als Künstler, und 1979 erhielt er Besuch von Peter Fischli.

[18] Vgl. Martin Pawley, *Architektur im Kampf gegen die neuen Medien*, in: Kunstforum, Bd. 133, Februar bis April 1996, S. 209–215, hier S. 212. Den Hinweis auf den Artikel verdanke ich Michael Dumkow.

[19] Vgl. beispielsweise die Beiträge von Niklaus Wyss in der Zeitschrift *Der Alltag* seit Beginn der achtziger Jahre; ab Mitte der achtziger Jahre beginnen dann Architekten wie Marcel Meili und Miroslav Šik erneut grosses Interesse an den architektonischen Strukturen in Streustädten zu bekunden. Zur Debatte insgesamt vgl. etwa Allenbach 1992 (wie Anm. 16), insbesondere S. 79–81.

[20] Karl Jost, *Hans Fischli – Architekt, Maler, Bildhauer (1909–1989)*, Zürich 1992.

[21] Patrick Frey, *DD – Urdorf Spital. Präzisierungen über die Agglomeration und die Leere ihrer Zentren*, in: Der Alltag 61, 1992, S. 175–180; frz. Übersetzung in: *Peter Fischli David Weiss*, Ausstellungskat. Centre Georges Pompidou, Paris 1992.

[22] Möglicherweise erhielten die Künstler eine Anregung durch die 1989 im Strauhof Zürich durchgeführte kulturgeschichtliche Ausstellung *Das Reich der Jahreszeiten*, zu der eine umfangreiche Monografie erschienen ist.

[23] Vgl. Hans J. Scheurer, *Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks*, Köln 1987, hier S. 142.

[24] Paul Nizon, *Diskurs in der Enge. Aufsätze zur Schweizer Kunst*, Bern 1970.

[25] Eine erste grundlegende Studie zur romantischen bzw. sokratischen Form der Ironie im Werk von Fischli/Weiss hat Mirjam Varadinis am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich im Sommer 2000 im Rahmen einer Lizentiatsarbeit vorgelegt. Zur aktuellen Diskussion vgl. Helmut Böttiger, *1:1-Prosa. Einige lose Bemerkungen über Ironie und das Verhältnis zwischen Robert und Martin Walser*, in: Frankfurter Rundschau, 29. Juli 2000, o. S.

Für Kritik und Hinweise danke ich Nanni Baltzer, Michael Dumkow, Walther Fuchs, Özdemir Kayas, Christof Kübler und O. K. Werckmeister.

## Abbildungsnachweis

1, 6–12: Reprofotografien. – 2–5: Autor.

## Adresse des Autors

Dr. phil. Wolfgang Kersten, Dozent am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich, Rämistr. 73, 8006 Zürich