

Peter Fischli/David Weiss : the critic as four- exed peg leg = der Kritiker als vieräugiges Hinkebein

Autor(en): **Silverthorne, Jeanne / Brockmann, Elisabeth**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-
Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(1988)**

Heft 17: **Collaboration Peter Fischli/david Weiss**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680754>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

JEANNE SILVERTHORNE

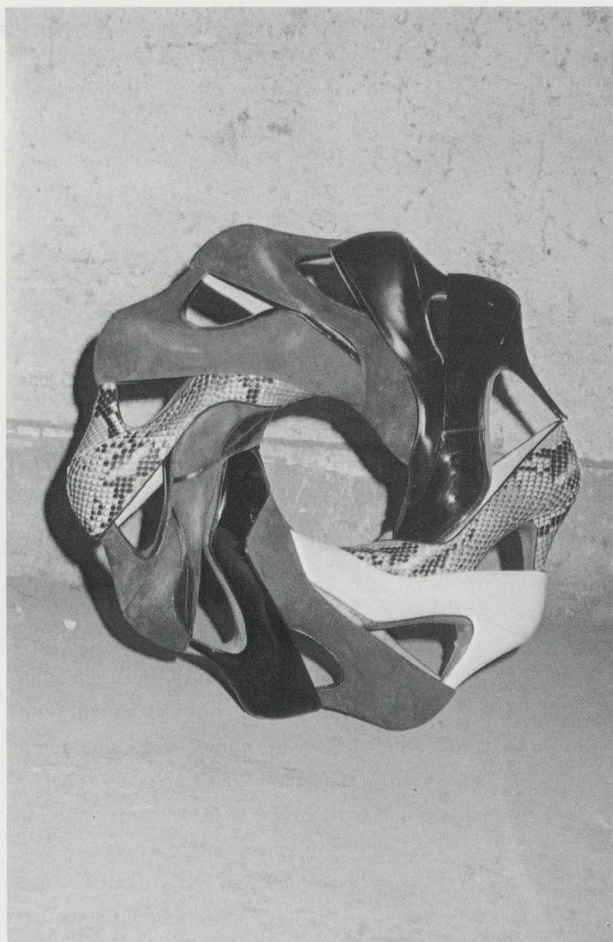
THE CRITIC AS FOUR-EYED PEG LEG

PSYCHOANALYTIC

An exception to the general movement toward reactive collapse in the work of Peter Fischli and David Weiss is MASTURBINE; these shoes are so tightly wedged that their positions are indefinitely maintainable, indicative of the firmly entrenched fetish. The onanistic overtones of the title are reinforced by the coincidence of turbine and sexuality, both machines kept in motion by fluids. Unchecked fantasy develops the fetish, but lack of real satisfaction creates a damming up of libido. As a result, the fetish "ramifies like a fungus, so to speak, in the dark and takes on extreme forms

JEANNE SILVERTHORNE is a New York sculptor who writes about art.

of expression" (Freud, GENERAL SELECTION, p. 90). In this case the shape is indeed a bloom, each shoe a petal raying out from a void pistil. MASTURBINE rehearses the primal scene; the shoes make "the beast with two backs" – a visual concatenation of humps and spikes, Prince Charming and Cinderella caught celebrating the perfect fit. With the fetish, instinct preservation is split into two: one part idealized, the other repressed; one part adored, the other abhorred. In MASTURBINE faint traces of revulsion linger in the reptilian pattern on one pair of heels. However, the horrified countenance of the head in DIE GEFAHREN DER NACHT (NIGHTS DANGERS), the title itself, and the pornographic pose of the female nude all make this piece a logical counterpart to MASTURBINE, the abhorrent partner to the adorable fetish. Its rocking platform emphasizes infantile derivation.



MATERIALIST

Fischli/Weiss's commodities are not fetishized, glamorized or packaged. Many are tools even before they become the tools of (artistic) production. Consumer products are linked to waste in the juxtaposition of two rubber sculptures: the personal sanitation of the razor and toiletries in *MANN INTIM (A MAN'S WORLD)*¹ rhymes with the public sanitation of *KANALARBEITER (SEWER WORKERS)*, and consumerism is thus yoked to the efficient maintenance of the state.

Fischli/Weiss's film, *DER LAUF DER DINGE (THE WAY THINGS GO)*, recapitulates ideology's repression of the evidence of its own production:

the film's objects and their consequences are presented as if agentless and unbroken, when it is the artists who set up these chain reactions, splicing sections of film together to create the illusion of continuity. Thus does ideology disguise itself in the "natural" and inevitable.

The miniature conflagrations of the film belittle the imperialist's "domino theory" of world events. Swiss-watch precision, combined with anarchic disruptions, protests the repressive order of the bourgeois Swiss state.² As a parody of technology's breakdown, the calamities reflect the inversion of late capitalism, in which there is no future because the future is technology and technology is already here. The film's "narrative" goes nowhere, nothing changes, all actions are abortions.

¹ Fischli and Weiss insightfully link private property to MEN'S things (*MANN INTIM*). Gerda Lerner writes: "The appropriation by men of women's sexual and reproductive capacity occurred PRIOR to the formation of private property and class society. Its commodification lies, in fact, at the foundation of private property" (*THE CREATION OF PATRIARCHY*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 8).

² Karen Marta discusses Switzerland's role in the artists' oeuvre in "Orderly Chaos," an essay written for the catalogue of their traveling exhibition originating at List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology, October 1987.

INSTITUTIONAL

As Swiss artists, Fischli/Weiss are in an advantageous position vis à vis the battle between Europe and America for cultural hegemony. Coming from historically neutral territory, they defuse the tension between European bombast and American crassness. As a pair of artists, they deflate the myth of the isolated genius.³ Finally, we are reading about Fischli/Weiss in a Swiss publication which attempts to bridge the gap between English and German-speaking audiences and which therefore could feature the artists only after they had achieved some prominence outside their home territory, in the United States as well as Europe.

³ Representation of the artists' work is shared by a New York gallery, Sonnabend, and a Cologne gallery, Monika Sprüth - both owned by women.

PHENOMENOLOGICAL

The tire or wheel recurs in *DER LAUF DER DINGE* – but, moving slowly, it soaks up more time than space. The destiny of rolling objects is suspenseful, forcing awareness of the false ontological condition of waiting-for-something-to-happen. In the interstices of purposive behavior we relapse into expectation – to be rescued, to be killed. Passivity, underscored by the disguising of human agency in the film, heightens viewers' experience of real time: we witness these catastrophes with relief because they pass the time more quickly, we delight in the vampire effect of corrosive action, sucking the blood of time, and that, paradoxically, brings home to us just how threatening surrender to the molasses of eternity is.⁴⁾ By contrast, note the Heideggerian aspect of the battered peasant shoes in the film – they are not only useful because they paddle a roller, they are used, and so bearers of time *durée*.⁵⁾

In their brief tenure, the constructions of Fischli/Weiss gather themselves into an other, a separate coherence, but a self-alienated one because cut off from their proper use. The boundary of the self (the artists' ego-invested invention) cannot be maintained under the pressure of being-in-the-world (gravity). The structure's unavoidable collapse echoes the phenomenological collapse, the interface of self and world. The artists view this breakdown as beautiful when it is "slowly and completely" done, that is, reintegrative.

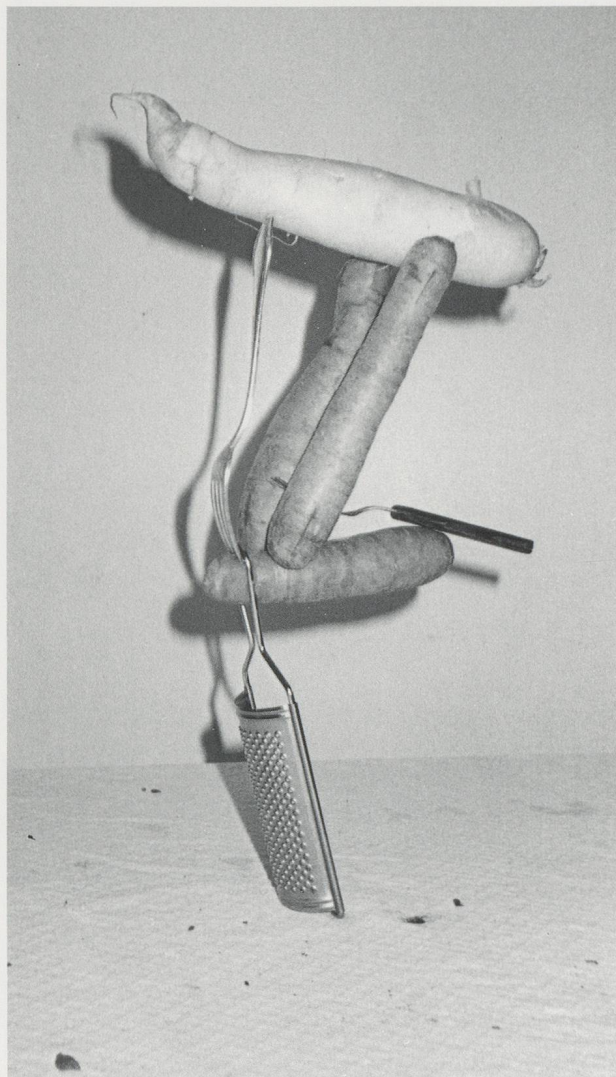
4) Julia Kristeva characterizes this time as cyclical and monumental, "traditionally linked to female subjectivity" and now to current science: "a spacetime in infinite expansion . . . rhythmized by accidents or catastrophes preoccupies both space science and genetics" (*THE KRISTEVA READER*, ed. Toril Moi, New York, Columbia University Press, 1986, p. 192).

5) These shoes are pedals; those in *MASTURBINE* are petals.

FORMALIST

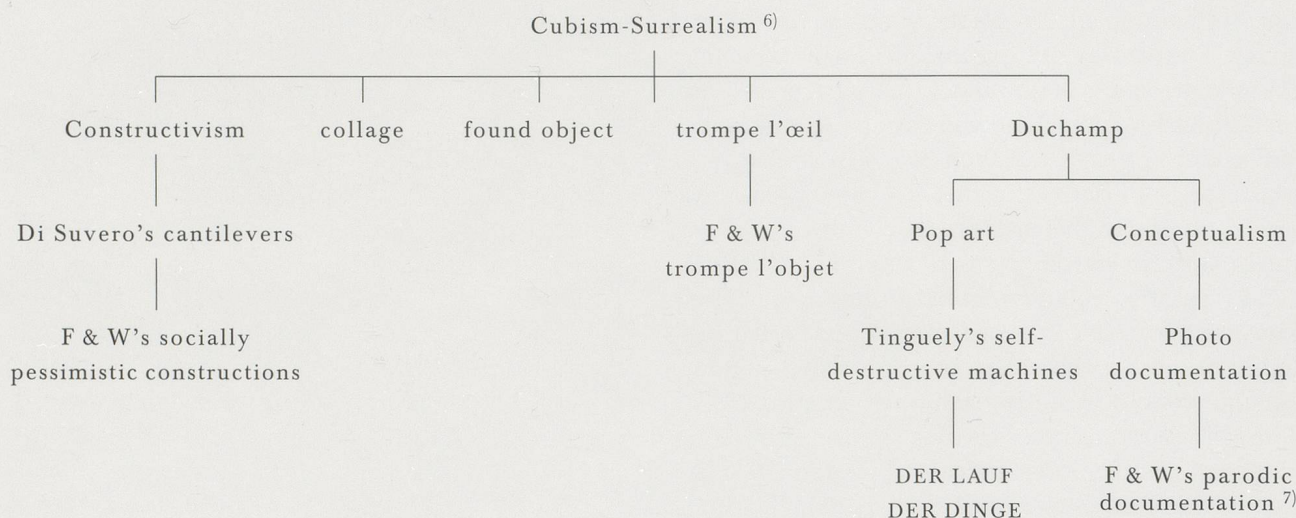
The kitsch narrative and theatricality of the rubber sculptures must be overlooked in favor of the way Fischli/Weiss coat the eclecticism of found objects

PETER FISCHLI/DAVID WEISS, *DIE STOLZE KÖCHIN* /
THE PROUD COOK, (EQUILIBRE) PHOTO AUS DER SERIE /
FROM THE SERIES: *STILLER NACHMITTAG* / *QUIET AFTERNOON*, 1985.



with the unifying emulsion of the black and white photograph, taking advantage of the photograph's literal flatness and illusory depth to honor its frontality without demoting the objects to mere illustration. The checks-and-balances arrangements and frequent chiasmic compositions reformulate action painting's push-pull, the minimalist grid repeats itself in the rungs of chairs and ladders, but all reminiscences are jettisoned by the progressiveness of photography.

HISTORICAL



6) Fischli/Weiss's oral references – the predominance of comestibles and eating utensils – find precedent in Meret Oppenheim's tableaux. However, the most striking overlap is that of MASTURBINE with MA GOUVERNANTE, MY NURSE, MEIN KINDERMÄDCHEN (1936).

7) In addition to a parody of the BIRTH OF VENUS, the female nude rising out of her tire in NIGHT'S DANGERS inverts the iconography of Jean-Auguste-Dominique

Ingres' ROGER RESCUING ANGELICA (1819). She holds her arms up freely (although still in the "bondage" of a stereotypical sexual role) and, unlike Angelica, she is on a pictorially higher level than the male (here a kind of mad monk, standing in for both Roger and the monster). Nevertheless, the theme of the fallen woman which Linda Nochlin traces in the Ingres painting ("Lost and Found: Once More the Fallen Woman," THE ART BULLETIN, March 1978, pp. 139–53) persists in the photograph, since the female figure will "fall" along with the structure.

LINGUISTIC

DER LAUF DER DINGE's unstoppable progress is language's endless chain. Throughout the work of Fischli/Weiss, no telos will "ground" the infinity of desire, not even the phallus, simply a vegetal notation of "difference," that is, merely a carrot, which, dangled at the end of a stick, makes human animals run ceaselessly toward a possession that ceaselessly outruns them.⁸⁾ DIE GEFEIERTE RÜBE (THE TRIUMPHANT CARROT) asks, "What's up doc?" Answer: "What comes down."

The ubiquitous tire also draws us on and in (tiré) waiting for the construction to get tired,

deconstruct. That tire is the aporia of BARRICADE, the contradictory hole/passage which undoes the title: the perfect vantage for seeing through the obstruction, it simultaneously frames the subject as perfect target for a second viewer whose politics place him/her on the other side of the barricade.⁹⁾

8) In contradistinction to this view of language and animal nature, Vicki Hearne describes the "integrity of a language as the physical, intellectual, and spiritual distance talking enables the speakers . . . to travel together . . . I can go a lot farther with my dog than I can with a schizophrenic, or a Nazi, if only because my dog doesn't bore me" (ADAM'S TASK, New York, Alfred A. Knopf, 1986, p. 42).

9) Kristeva corrects the post-structuralists' ignoring of the subject as capable of social practice and of "being put to death."

CONCLUSION

Like Fischli/Weiss's practice, criticism is a precariously balanced organization of odd trans-functional parts, a construction of meaning briefly held in place. Fischli/Weiss imply that all meaning structures, art itself, are such houses of cards.

Language, certainly, is a contraption; using it means having ourselves personally fitted, as for a prosthesis. Strapped in it we move more efficiently but less under our own power. Often it comes loose, stiffens up or takes control of its host, ticking on like some pacemaker of significance. Even when it works efficiently, each movement makes a screw squeak, reminding us of our loss – the squeak is the hoarseness of our voices as we parrot words like ventriloquist's dummies. "Man has, as it were, become a kind of prosthetic God. When he puts on all his auxiliary organs he is truly magnificent; but those organs have not grown on him and they still give him much trouble at times" (Freud, *CIVILIZATION AND ITS DISCONTENTS*).

Criticism-prosthetics operates on at least three levels: symbolic, aesthetic, and functional. First, a review or article is like the shop-window of a medical aid store – an array of devices that fascinate but frighten (for criticism is perceived as punitive and dismembering, as well as helpful), compelling our gaze despite our fear. Aesthetics and function overlap; use is not always determined by need. Like Fischli/Weiss, critics like to transform function. You can wear a leg brace on your head and it's a "turn," whether done by a "star" or by a party animal of the lampshade school of hattery. You can use that artificial limb to take a walk or twirl it like a baton at the head of a parade. You could contemporize Jasper John's *THE CRITIC SEES* by replacing the mouths behind the glasses with hearing aids. Or you could put a hearing aid up your ass and hear only the sounds of your innards, an electronic "bug" pleasantly bugging you. The truss gives the art world a firmer figure by keeping the system in place. Eyeglasses, the better to see, come in a choice of "frames," ranging from "schoolboy" intellectual to punk. (Joke:



PETER FISCHLI/DAVID WEISS, HERZ / HEART, 1987, GUMMI / RUBBER,
10 x 16 x 8,5 cm / 4 x 6 1/3 x 3 1/3".

Expressionist asks, "What's a stigmata?" Formalist answers, "Something wrong with your eyes.") Phenomenology is a skin graft. Deconstruction is dentures' echoing click. For this text, then, what is the footnote in this battery of devices? A footnote sits at the foot of the master, but that foot, bringing up the rear, can also give the body of the text a kick in the butt. The footnote is cut off from the text – severed from that which is already unmoored. It is an appendage, emphatically added on. It is meant to be supportive, i. e. both helpful (clarifying) and secondary.¹⁰ However, it is in rivalry with the text which uses it as a site of acknowledgement of precedence, then displaces its indebtedness, shoving it outside, to the bottom. But, as Stanley Cavell notes in *THE CLAIM OF REASON*, contribution can consist in "opting to be marginal (which is of course not the only way of being marginal)." The footnote can be a place of creativity, the arena of Helene Cixous' diversity, without which invention is impossible.¹¹ Prosthetics can be subject to black humor; pain runs underneath – the pain of exclusion, the pain of being the missing part. Could there be a future invention, if mechanistic, at least aware of the pain of severed members?¹²

¹⁰ Carol Gilligan emphasizes the "continuing power for women of the judgement of selfishness" (*IN A DIFFERENT VOICE*, Cambridge: Harvard University Press, 1982, p. 131).

¹¹ It is characteristic of art discourse that there has been no opening in this text, or in Fischli/Weiss's work, for a discussion of the general absence of non-caucasians in the art world.

¹² Gilligan discusses a "responsibility [which], separated from sacrifice, becomes tied instead to the... ability to anticipate which actions are likely to eventuate in hurt" (*VOICE*, p. 134).



JEANNE SILVERTHORNE

DER KRITIKER ALS VIERÄUGIGES HINKEBEIN

PSYCHOANALYTISCH

MASTURBINE ist bei der im Werk von Peter Fischli und David Weiss vorhandenen Neigung zu Zusammenbrüchen eine Ausnahme: Diese Schuhe sind so fest ineinander verkeilt, dass ihre Position für immer festgeschrieben scheint – ein tief verankerter Fetisch. Den onanistischen Anklang im Titel verstärkt die Kombination von Turbine, und Sexualität, zwei Maschinen, die beide durch Flüssigkeiten in Gang gehalten werden. Ungezügelter Phantasie schafft sich den Fetisch, doch mangels echter Befriedigung staut sich die Libido auf. Das Ergebnis ist, dass der Fetisch im Dunkeln wuchert, wie ein Pilz sozusagen, und extreme Aus-

drucksformen annimmt (Freud). Und tatsächlich haben wir es hier mit einer Blütenform zu tun: jeder Schuh ein Blütenblatt, das aus einem freistehenden Stempel spriesst. Masturbine probt die Urszene. Die Schuhe als «das Tier mit den zwei Höckern» – eine visuelle Verknüpfung von Hügeln und Spitzen, der Märchenprinz beim Stelldichein mit Aschenputtel. Im Fetisch wird der Selbsterhaltungstrieb gespalten: der eine Teil wird idealisiert, der andere unterdrückt; der eine geliebt, der andere gehasst. In *MASTURBINE* vermittelt das Schlangenmuster eines Absatz-Paares schwache Spuren von Ekel vor Reptilien. Der erschreckte Gesichtsausdruck des Kopfes in *DIE GEFAHREN DER NACHT* jedoch, der Titel selbst und die pornographische Pose des weiblichen Akts machen das Stück zum gedanklichen Widerpart von *MASTURBINE*: dem geliebten Fetisch den verhassten Partner. Die schaukelnde Plattform verrät kindlichen Ursprung.

JEANNE SILVERTHORNE ist Künstlerin in New York und schreibt über Kunst.

MATERIALISTISCH

Die Gegenstände ihrer Wahl sind bei Fischli/Weiss weder fetischisiert noch besonders aufgemacht oder verpackt. Oftmals handelt es sich um Werkzeuge, die dann zu Werkzeugen der (künstlerischen) Produktion werden. Die Gegenüberstellung von zwei Gummi-Skulpturen lässt einen Konsumgüter mit Abfall in Verbindung bringen: die persönliche Hygiene von Rasiermesser und Toilettenartikeln in *MANN INTIM*¹⁾ korrespondiert mit öffentlicher Hygiene in *KANALARBEITER*; Konsumismus paart sich mit der effizienten Aufrechterhaltung des Status quo.

Der Film *DER LAUF DER DINGE* von Fischli/Weiss rekapituliert, wie Ideologie die Evidenz ihrer eigenen Entstehungsmechanismen zu unterbinden sucht: die Gegenstände des Films und was sie auslösen präsentieren sich, als existierten weder Urheber noch Unterbrechung. Dabei sind diese Kettenreaktionen ja manuell ausgelöst worden von den Künstlern, die zudem einzelne Filmabschnitte zusammenmontiert haben, um damit die Illusion ununterbrochener Kon-

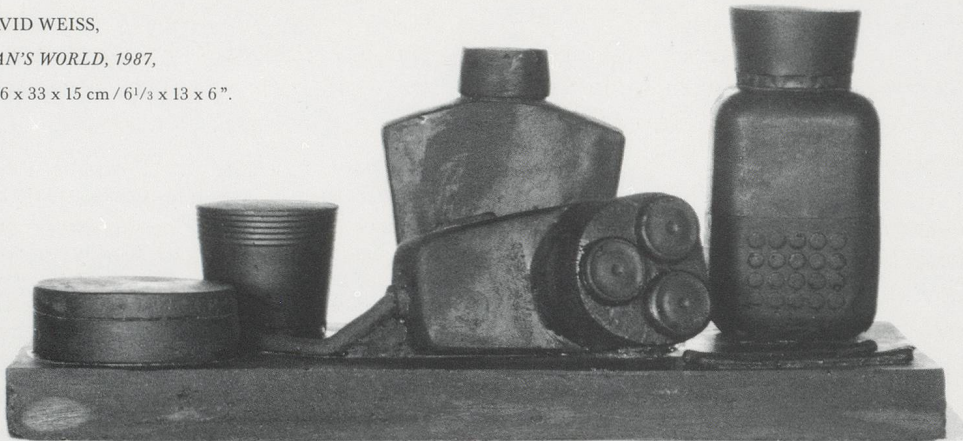
tinuität zu schaffen. Genauso behauptet auch Ideologie sich als «naturegegebene» Selbstverständlichkeit.

Die Mini-Feuersbrünste des Films zeigen die imperialistische «Domino-Theorie» der Weltereignisse im kleinen. Schweizer Uhren-Präzision, kombiniert mit anarchischen Ausbrüchen, zielt gegen die repressive Ordnung des bourgeois Schweizer Staates.²⁾ Als Parodie auf den Zusammenbruch der Technologie reflektieren die kleinen Katastrophen die Umkehrung des Spätkapitalismus, wo es keine Zukunft mehr gibt, weil Zukunft Technologie wäre und wir die bereits haben. Die «Geschichte» des Films läuft ins Leere, kein Wandel, alle Handlungen sind nichts als Missgeburten.

¹⁾ Scharfsinnig verbinden Fischli/Weiss Privateigentum mit den männlichen Dingen (*MANN INTIM*). Gerda Lerner schreibt dazu: «Die Aneignung der weiblichen Sexualität und Reproduktions-Fähigkeit durch den Mann geschah vor der Entstehung von Privateigentum und Klassengesellschaft. Ihre Vereinnahmung legt den Grundstein zum Privateigentum.» (*THE CREATION OF PATRIARCHY*, New York und Oxford, Oxford University Press, 1986, S. 8)

²⁾ Die Bedeutung der Schweiz für das Werk der Künstler erörtert Karen Marta in «Orderly Chaos». Sie verfasste diesen Aufsatz für den Katalog zur Wanderausstellung, die im Oktober 1987 im List Visual Arts Center am Massachusetts Institute of Technology begann.

PETER FISCHLI/DAVID WEISS,
MANN INTIM / A MAN'S WORLD, 1987,
GUMMI / RUBBER, 16 x 33 x 15 cm / 6 1/3 x 13 x 6".



INSTITUTIONELL

Als Schweizer Künstler nehmen Fischli/Weiss im europäisch-amerikanischen Kampf um die kulturelle Vorherrschaft eine recht vorteilhafte Position ein. Sie

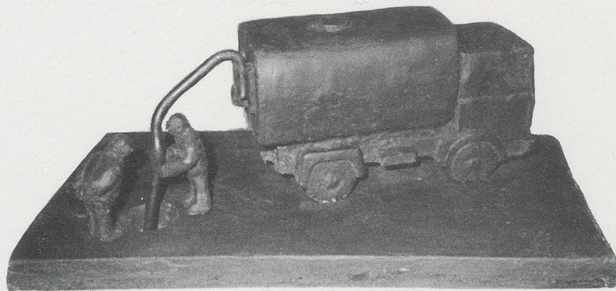
kommen aus einem historisch neutralen Land und vermögen so die Spannung zwischen europäischem Schwulst und amerikanischer Derbheit zu entschärfen. Als Künstler-Paar entkräften sie den Mythos vom einsamen Genie.³⁾ Und schliesslich lesen wir jetzt über

Fischli/Weiss in einer Schweizer Publikation, die die Kluft zwischen englisch- und deutschsprachigem Publikum zu überwinden sucht und also die Künstler erst vorstellen konnte, als diese ausserhalb ihrer

PETER FISCHLI/DAVID WEISS,

KANALREINIGER / SEWER WORKERS, 1987,

GUMMI / RUBBER, ca. 25 x 40 cm / 10 x 15³/₄''.



PHÄNOMENOLOGISCH

Das Rad bzw. der Reifen kehrt im LAUF DER DINGE wieder, aber er bewegt sich so langsam, dass er mehr Zeit als Raum in Anspruch nimmt. Das Geschick rollender Gegenstände ist voller Suspence und zwingt die Wahrnehmung in den trügerischen ontologischen Zustand des «Darauf-Warten-Dass-Etwas-Passiert». In den Nischen zweckgebundenen Verhaltens fallen wir zurück in die Erwartung – gerettet zu werden, getötet zu werden. Passivität, betont noch durch die Vertuschung menschlicher Beteiligung am Film, verstärkt das reale Zeitgefühl des Betrachters: Mit Erleichterung erleben wir die Katastrophen, weil sie

FORMALISTISCH

Über das kitschige Erzählerische und theatralische Gehabe der Gummi-Skulpturen sollte man zugunsten der Art und Weise hinwegsehen, in der Fischli/Weiss den Eklektizismus vorgefundener Objekte mit der vereinheitlichenden Emulsion des Schwarzweiss-Photos überziehen. Sie nutzen dabei die sprichwörtliche Flachheit und illusorische Tiefe der Photographie –

Heimat – in den Staaten wie in Europa – bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht hatten.

³⁾ Die Künstler werden von zwei Galeristinnen vertreten: in New York von der Galerie Jleana Sonnabend und in Köln von der Galerie Monika Sprüth.

die Zeit schneller vergehen lassen; wir geniessen den Vampir-Effekt der Zersetzung, saugen das Blut der Zeit und begreifen so – paradoxerweise –, wie bedrohlich solche Hingabe an den trägen Fluss der Ewigkeit ist.⁴⁾ Halten wir uns im Gegensatz dazu den Heidegerschen Aspekt der abgenutzten Bauern-Schuhe im Film vor Augen, die nicht nur als Walzenantrieb nützlich sind, sondern selbst benutzt und damit Träger einer zeitlichen Ausdehnung werden.⁵⁾

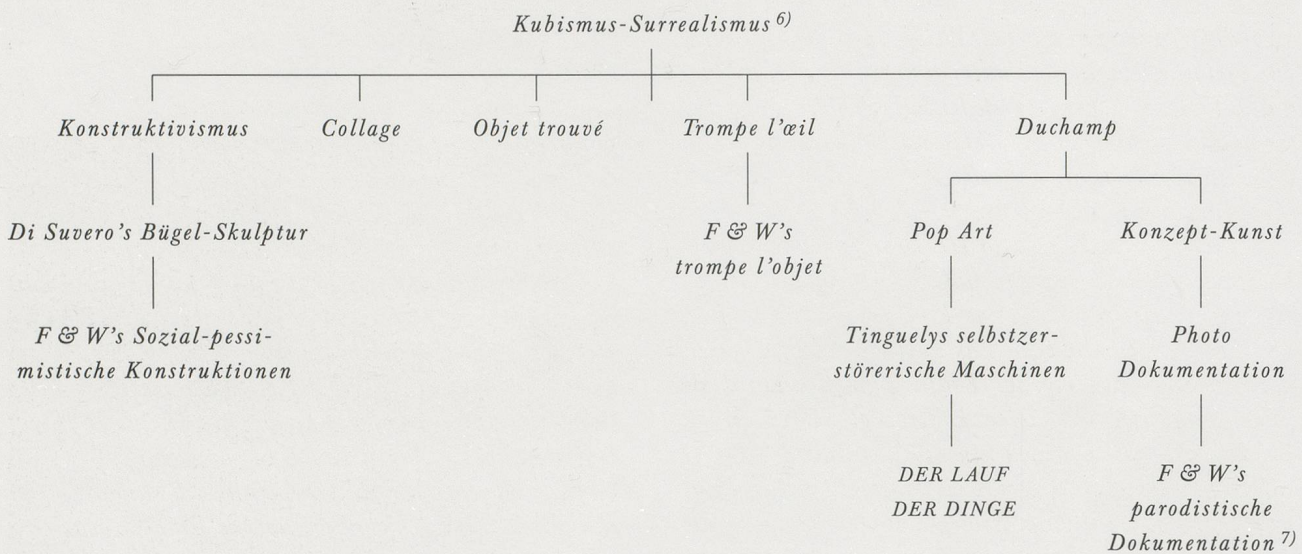
In ihrer Kurzlebigkeit finden die Konstruktionen von Fischli/Weiss zu einer neuen, freilich selbstentfremdeten Kohärenz zusammen, sind sie doch ihrer eigentlichen Funktion enthoben. Das Territorium der Persönlichkeit (das vom Künstler-Ego Erschaffene) lässt sich unter dem Druck des In-der-Welt-Seins (Schwerkraft) nicht aufrechterhalten. Im unvermeidlichen Zusammenbruch der Struktur spiegelt sich der phänomenologische Zusammenbruch, die Schnittfläche von Ich und Welt. Die Künstler finden diesen Einbruch schön, wenn er «langsam und vollständig», das heisst re integrativ, vollzogen wird.

⁴⁾ Julia Kristeva beschreibt diese Zeit als zyklisch und monumental, «traditionellerweise mit weiblicher Subjektivität verbunden» und heute mit gängiger Wissenschaft: «Eine Raum-Zeit in endloser Ausdehnung... , die ihre Einteilung nach Unfällen und Katastrophen bemisst, beherrscht Raumlehre und Genetik.» (THE KRISTEVA READER, Hrsg. Toril Moi, New York, Columbia University Press, 1986, S. 192)

⁵⁾ Diese Schuhe sind Pedale (pedals); die Schuhe in Masturbine sind Blütenblätter (petals).

die eigentlich nur ihre Frontalität um so mehr würdigt –, ohne die Objekte aufs bloss Illustrative zu reduzieren. Arrangements mit Balanceakten sowie zahlreiche chiastische Kompositionen greifen die Dynamik des Action Painting auf; der minimalistische Raster wiederholt sich in den Stangen von Stühlen und Leitern, doch wird jedwede Reminiszenz sogleich von der Fortschrittlichkeit der Photographie wieder ausser Kraft gesetzt.

HISTORISCH



⁶⁾ Die «Oral-Bezüge» bei Fischli/Weiss – vorherrschend Nahrungsmittel und Ess-Utensilien – haben ihre Vorläufer in Meret Oppenheims Bildern. Am verblüffendsten ist jedoch die Übereinstimmung zwischen MASTURBINE und MA GOUVERNANTE (My Nurse, Mein Kindermädchen, 1936).

⁷⁾ Abgesehen von der Parodie auf die GEBURT DER VENUS ist der weibliche Akt, wie er in DIE GEFAHREN DER NACHT dem Reifen entsteigt, eine Umkehrung der Ikonographie des Ingres-Bildes ROGER BEFREIT ANGELICA (1819). Frei hebt sie ihre Arme

(wenngleich immer noch «gefangen» in ihrer stereotypen sexuellen Rolle) und befindet sich, im Gegensatz zu Angelica, auf einer höheren Bild-Ebene als der Mann (in diesem Fall eine Art verrückter Mönch anstelle von Roger und dem Monster). Das Thema der gefallenen Frau jedenfalls, dem Linda Nochlin in dem Ingres-Bild nachspürt («Lost and Found: Once More the Fallen Woman», THE ART BULLETIN, März 1978, S. 139–53), ist auch in dem Photo enthalten, denn die weibliche Figur wird gemeinsam mit der labilen Struktur «zu Fall» kommen.

LINGUISTISCH

Die Unaufhaltsamkeit im LAUF DER DINGE meint die endlose Kette der Sprache. Kein TELOS (Endzweck) «bremst» im Werk von Fischli/Weiss die Unstillbarkeit des Verlangens, so auch nicht der Phallus in jener schlichten Form der «Konnotation» als Gemüse, eigentlich eine Möhre, die am Ende eines Stockes baumelt, so dass das Menschen-Tier ewig einem Besitz hinterherjagt, der ihm ewig entwischt.⁸⁾ Fragt die TRIUMPHIERENDE KAROTTE: «What's up Doc?» Antwort: «What comes down.» (Wörtlich: «Was ist oben, Doc?» «Das, was 'runter kommt» – entspricht dem deutschen Wortspiel: «Was ist los?»/«Was nicht festgebunden ist.»)

Das allgegenwärtige Rad (engl.: tire) zieht uns an und mitten hinein (franz.: tiré), auf dass das

Gebilde mürbe (engl.: tired) werde, der Dekonstruktion anheimgefallen. Dieses Rad ist die Aporie der BARRIKADE, der widersprüchlichen Öffnung/Passage, die den Titel aufhebt: die perfekte Gelegenheit, das Hindernis zu durchschauen, die zugleich das Subjekt als ideale Zielscheibe für einen zweiten Betrachter einfasst, den sein Weg auf die andere Seite der Barrikade geführt hat.⁹⁾

⁸⁾ Im Gegensatz zu dieser Betrachtungsweise von Sprache und Tier beschreibt Vicki Hearne «die Integrität einer Sprache als physische, intellektuelle und geistige Distanz des Sprechers... zu einer gemeinsamen Reise befähigt. Mit meinem Hund komme ich viel weiter als mit einem Schizophrenen oder mit einem Nazi, und sei es nur, weil mein Hund mich nicht langweilt.» (ADAM'S TASK), New York, Alfred A. Knopf, 1986, S. 42)

⁹⁾ Kristeva korrigiert die poststrukturalistische Ignoranz gegenüber der Fähigkeit des Subjekts zur sozialen Praxis und der «Todbestimmtheit».

FOLGEN UND FOLGERUNGEN

Wie die Praxis von Fischli/Weiss ist auch die Kritik ein prekärer Balanceakt mit kuriosen trans-funktionalen Versatzstücken, ein Bedeutungsgebäude, das nur kurze Zeit steht. Fischli/Weiss machen klar, dass jede Bedeutungs-Struktur – ja die Kunst selbst – ein solches Kartenhaus ist.

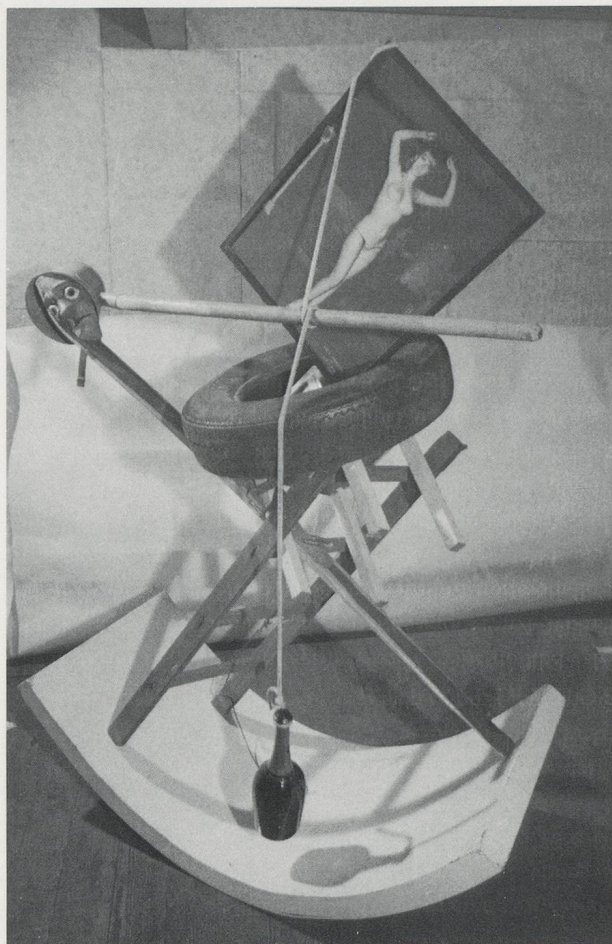
Sprache ist sicherlich so ein Behelfsmechanismus; bedienen wir uns ihrer, so haben wir uns bereits auf sie eingerichtet wie auf eine Prothese. Wir zwingen uns hinein und bewegen uns darin wohl effizienter, doch weniger aus eigener Kraft. Zuweilen wird sie locker, versteift sich oder kontrolliert ihren Wirt. Dabei tickert sie vor sich hin wie ein Signifikanzenschriftmacher. Selbst wenn sie einwandfrei funktioniert, quietscht bei jeder Bewegung eine Schraube, die uns an unseren Verlust erinnert; die Schraube ist die Heiserkeit unserer Stimme, wenn wir Worte wie stümperhafte Bauchredner nachplappern. «Der Mensch ist sozusagen eine Art Prothesengott geworden, recht grossartig, wenn er all seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen.» (Freud, DAS UNBEHAGEN IN DER KULTUR.)

Die Prothetik der Kritik funktioniert auf mindestens drei Ebenen: der symbolischen, der ästhetischen und der funktionalen. Zunächst ist eine Kritik oder Besprechung wie ein Apotheken-Schaufenster mit einer Reihe Hilfsmittel, die faszinieren und zugleich erschrecken (denn Kritik wird einerseits als Strafe, Ausmusterung und andererseits als Hilfe erlebt). Trotz der Furcht ist unser Blick gebannt. Ästhetik und Funktion überschneiden sich; Gebrauch ist nicht immer von Bedarf bestimmt. Wie Fischli/Weiss verändern auch die Kritiker gern die Funktion. Man kann ein Fusskettchen am Kopf tragen und damit «was Neues» schaffen, sei man nun ein «Star» oder ein ganz gewöhnlicher Party-Löwe. Man kann mit dem künstlichen Glied einen Spaziergang machen oder es, wie der Anführer einer Parade seinen Stab, durch die Luft wirbeln. Man kann Jasper Johns' THE CRITIC SEES auf den neuesten Stand bringen, indem man die Mündler hinter den Brillengläsern durch Hörgeräte ersetzt. Man kann sich aber auch ein Hörgerät

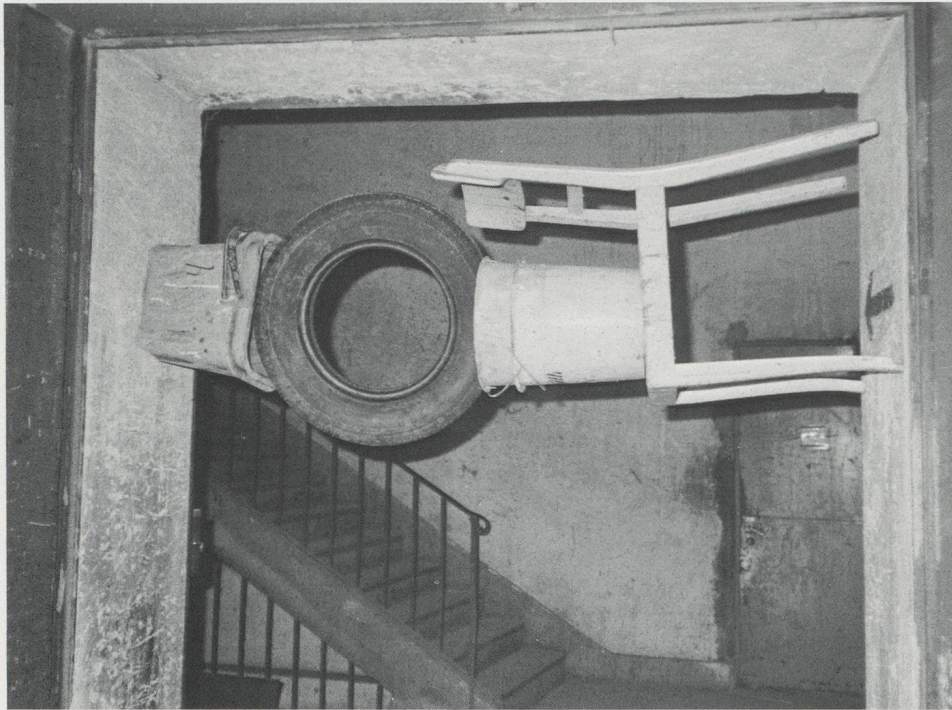
PETER FISCHLI/DAVID WEISS, DIE GEFAHREN DER NACHT / NIGHT'S DANGERS, (EQUILIBRE)

PHOTO AUS DER SERIE / FROM THE SERIES:

STILLER NACHMITTAG / QUIET AFTERNOON, 1985.



am Hintern anbringen und den Tönen aus dem Innern lauschen, eine angenehm kitzelnde elektronische «Wanze» sozusagen. Das Gerüst gibt der Kunstwelt eine festere Gestalt, indem es das System in Form hält. Brillen – zum besseren Sehen – gibt es in einer Auswahl verschiedenster Gestelle – von «Schuljungen»-intellektuell bis punkig. (Witz: Fragt der Expressionist: «Was ist ein Stigma?» Sagt der Formalist: «Wenn etwas mit deinen Augen nicht stimmt.») Phänomenologie ist eine Hauttransplantation. Dekonstruktion ist das Klappern im Gebiss. Was ist bei diesem Text dann die Fussnote zu solcher Kanonade



PETER FISCHLI/DAVID WEISS, DAS HINDERNIS / BARRICADE,
(EQUILIBRE) PHOTO AUS DER SERIE / FROM THE SERIES:
STILLER NACHMITTAG / QUIET AFTERNOON, 1985.

von Erdachtem? Eine Fussnote sitzt zu Füßen ihres Meisters; doch dieser Fuss, der die Nachhut stellt, kann dem Text-Körper auch einen Tritt ins Hinterteil verpassen. Die Fussnote ist vom Text getrennt – losgelöst von dem, was bereits abgehoben hat. Ein Anhängsel, ein emphatischer Zusatz. Sie soll unterstützen, und das heisst, sie ist hilfreich (klärend) und sekundär.¹⁰⁾ Trotzdem rivalisiert sie mit dem Text, der sie seinerseits zur Anerkennung seiner Überlegenheit benutzt, indem er sie ihre Schuldigkeit – durch den Verweis ans Ende – begleichen lässt. Doch wie Stanley Cavell in *THE CLAIM OF REASON* bemerkt, kann der Beitrag in der «Wahl der marginalen Position bestehen (wobei dies natürlich nicht die einzige Möglichkeit darstellt, marginal zu sein)». Die Fussnote kann kreativer Ort sein, Arena für Hélène Cixous' Verschiedenheit, ohne die Erfindung nicht denkbar ist.¹¹⁾

Prothesen können Anlass zu schwarzem Humor liefern; Schmerz, spielt mit – der Schmerz des Ausgeschlossenenseins, der Schmerz, das fehlende Glied wirklich zu sein. Gibt es demnächst vielleicht eine neue Erfindung, eine mechanistische vielleicht, die immerhin den Schmerz des abgetrennten Glieds verspürt?¹²⁾

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

¹⁰⁾ Carol Gilligan betont die «fortbestehende Macht der Frau zum Urteil über die Selbstsucht». (IN *A DIFFERENT VOICE*, Cambridge: Harvard University Press, 1982, S. 131).

¹¹⁾ Es ist typisch für den Kunst-Diskurs, dass es in diesem Text oder auch in der Arbeit von Fischli/Weiss keinerlei Überlegung zum generellen Fehlen von Nicht-Kaukasiern in der Kunstwelt gibt.

¹²⁾ Gilligan spricht von einer «Verantwortung fern der Aufopferung, dafür aber verbunden mit der Fähigkeit vorzusehen, welche Handlungen in Verletzung enden werden.» (VOICE, S. 134)