

Zeitschrift:	Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera
Herausgeber:	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
Band:	47 (1996)
Heft:	1: Die achtziger Jahre = Les années 80 = Gli anni '80
Artikel:	Plötzlich diese Lockerung : John M Armleder und Peter Fischli & David Weiss
Autor:	Ursprung, Philip
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-394039

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: 12.01.2026

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

Philip Ursprung

Plötzlich diese Lockerung – John M Armleder und Peter Fischli & David Weiss

«Um einen Feuerball rast eine Kotkugel, auf der Damenseidenstrümpfe verkauft und Gauguins besprochen werden.»

Walter Serner, Letzte Lockerung (1920)

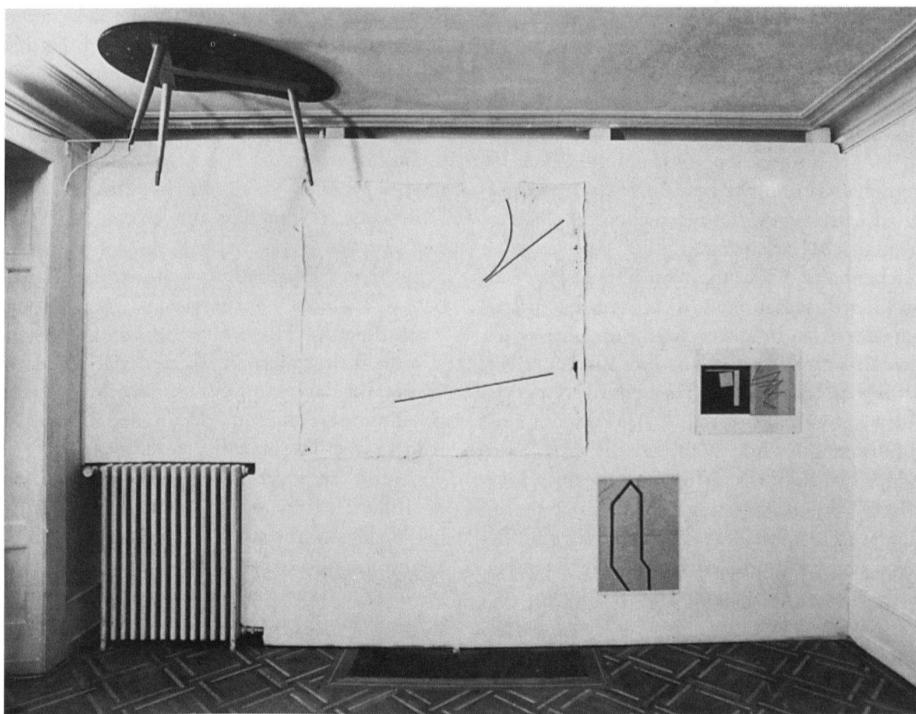
Pünktlich zu Beginn der achtziger Jahre betraten John M Armleder und Peter Fischli & David Weiss in der Schweiz das Parkett der Kunstwelt, fast gleichzeitig mit Martin Kippenberger in Köln, Mike Kelley in Kalifornien und Cindy Sherman in New York. Ironisch, unterhaltsam und frech stellten sie sich den dominierenden Richtungen entgegen. Mit dem regressiven Pathos der «Neuen Wilden» nahmen sie es ebenso selbstbewusst auf wie mit der narzistischen Innerlichkeit der individuellen Mythologen. Und während so manche ihrer Zeitgenossen, die zur selben Zeit auf schweren Lastkähnen oder schnittigen Jachten in See gestochen waren, längst auf

Grund gelaufen sind, haben ihre Gefährte sich auf dem bewegten Meer der Kunst halten können wie einst Thor Heyerdahls legendäres Bambusfloss Kon-Tiki: Locker zusammengefügt aus dem, was zur Hand lag, unkonventionell und vollgesogen mit dem tragenden Medium.

Das tragende Medium ist in den achtziger Jahren die komplexe Realität des internationalen Kunstbetriebs. Dies zu akzeptieren und die eigene Eingebundenheit in die moderne Dialektik von Avantgarde und profitorientierter Massenfabrikation zu einem künstlerischen Thema zu machen, gehört zu den Spielregeln, die sich Armleder und Fischli & Weiss selbst auferlegen. Sie träumen deshalb nicht den alten Traum von einer Position ausserhalb des «Systems», sondern lassen sich, um den Preis einer gewissen Ambivalenz, flexibel auf dessen Veränderungen ein.



1 John M. Armleder, Furniture Sculpture, 1994, Möbel, Bürolampen, Neonröhren, Installation Kunsthalle Palazzo, Liesital. – Der Traum der Avantgarde ist zu mittelmässigem Design geronnen. Das Archiv glimmt im Schein der Utopie.



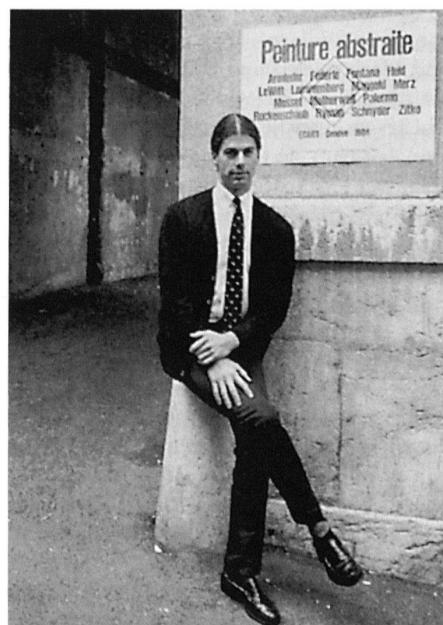
2 John Armleder, Furniture Sculpture, 891 Again, 1980–1981, Nierentisch an der Decke befestigt. Privatsammlung Genf. – Das Medium der Möbel-Skulpturen überträgt die Mobilität und Zeichenhaftigkeit der Fluxusaktivitäten in eine spezifische Ausstellungssituation mit skulpturalen und malerischen Medien.

Inszenierungen

So schlüpft Armleder um 1980 in die Rolle des eklektischen Impresario, der die grossen Gesten der heroischen Moderne der 1910er und 1920er Jahre noch einmal inszeniert, wenn auch in den speckig gewordenen Kulissen der Spätmoderne. Seine Akteure sind Möbel, vornehmlich aus den fünfziger Jahren, der Zeit von Armleders Kindheit, als der Siegeszug der abstrakten Malerei parallel lief mit der alles überflutenden Welle an durchschnittlichem Design. Die Möbel entsprechen seiner Skepsis gegenüber einem festen Standpunkt. Sie halten hin als geduldige Rahmen und Sockel für Erinnerungen an die Avantgardisten, von El Lissitzky bis Picabia. Die Entwürfe der Grossen verlieren zwar – als Kopien und in Form von abstrakten Malereien auf Sofas und Tischplatten – ihre frühere Erhabenheit. Aber an manchen Stellen glimmt noch das alte Feuer. In feinster Goldfarbe blinkt eine neosuprematistische Komposition auf der Wohnzimmercouch, ein Nierentisch hebt sich schwerelos unter die Zimmerdecke, ein Bistrostuhl verfängt sich in einer Baumkrone, und ein plumper Toilettentisch kippt in fröhlicher Referenz an Tatlin aus dem Lot.

In Armleders Œuvre funktionieren die Möbel als Scharnier zwischen den nicht-materiellen Prozessen der siebziger und der skulpturalen Praxis der achtziger Jahre. Die erste Möbel-Skulptur von 1979 markiert tatsächlich den Übergang von seiner Aktivität innerhalb der Künstlergruppe «Ecart» zu seiner Solokar-

riere im internationalen Kunstbetrieb¹. «FS 1», ein Stuhl mit teilweise weiss grundierter Rückenlehne, auf der ungegenständliche Zeichen gemalt sind, wird in der Ausstellung «La Chambre de Eirk Estia» im Genfer Centre d'Art Contemporain 1979 gezeigt.² Der Titel ist ein Anagramm des Namens Erik Satie, auf dessen *musique d'ameublement* die Möbel-Skulpturen anspielen. Und diese Kombination von Möbeln aus Brockenhäusern und Geschäften mit Malerei oder anderen Objekten



3 John Armleder vor der Galerie Ecart, Genf, mit dem Plakat der Ausstellung «Peinture Abstraite», 1984. – Die ironische Spitze der Ausstellung richtete sich gegen die kunstgeschichtliche und museale Maschinerie, die zu dieser Zeit vor allem in der Schweiz aufgeboten wurde, um den Neoexpressionismus zu legitimieren.

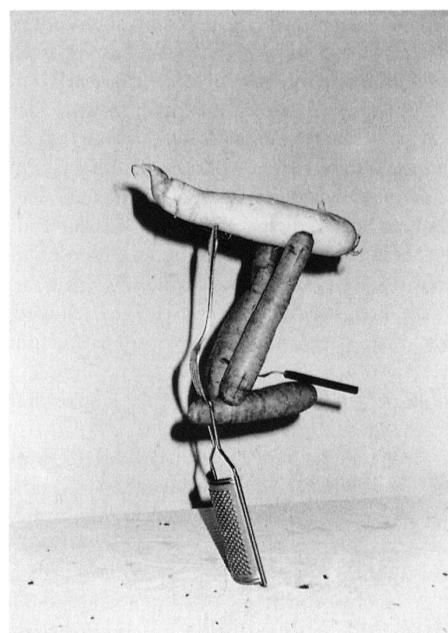
wird in den folgenden Jahren, als eigentliches Markenzeichen Armleders, zum Medium ganz spezifischer Ausstellungssituationen. Von den Fluxusaktionen übernehmen sie die Beweglichkeit der Einzelteile sowie den Respekt gegenüber den anthropomorphen Eigenschaften und der irrationalen Aura der individuellen *objets trouvés*, nicht aber die problematische Beschränkung auf eine lediglich zeichenhafte Fixierung von Prozessen. Und von den Installationen, diesem in den achtziger Jahren so beliebten Medium, unterscheiden sie sich dadurch, dass ihre Elemente verschiebbar bleiben, die Herstellung ohne viel Aufwand möglich ist und der Massstab nie monumental wird. Während die Installationen eines Reinhard Mucha oder eines Olav Metzel die Grenzen zur Architektur polternd überschreiten, bleibt Armleder bewusst im Bereich der traditionellen Gattungen. Exemplarisch äussert sich diese Grenzziehung in der Ausstellung «Peinture Abstraite», die Armleder 1984, auf dem Höhepunkt der neoexpressiven Welle, in seiner kurzzeitig wieder aktivierten Genfer Galerie «Ecart» inszeniert. In der Rolle des Kunsthistorikers bietet er einen Überblick über die Geschichte der abstrakten Malerei im 20. Jahrhundert. Die satirische Spitze dieser Geste richtet sich nicht zuletzt gegen die kunsthistorische und museale Maschinerie, welche damals vor allem in der Schweiz zur Durchsetzung des Neoexpressionismus aufgefahren worden ist.

Vergleichbar spielerisch gehen Fischli & Weiss vor.³ Die Rollen des Schlitzohrs und des Träumers, welche die «Ratte» und der «Bär» im 1981 in Kalifornien gedrehten Film «Der geringste Widerstand» verkörpern, karikieren vertraute Typen aus der Unter- respektive Kunstwelt. Der B-Film wird zur Allegorie von fragwürdigen Legitimierungsstrategien und Machtspielen und enthält mehr Sprengkraft angesichts des wirklichen Zynismus der «Szene» als manche krampfhaft an überlieferten Formen festhaltende Ideologiekritik. Denn wie Armleder suggerieren die Künstler keinesfalls, als Autoren über den Dingen zu stehen. Im Gegenteil, sie lassen sich bis in die tiefsten Niederungen hinunter. Niemandem entgehen ihre billigen Tricks, ihre Ausrutscher und ihr Dilettantismus. Die Aufnahmen sind selten perfekt, die Dialoge strotzen von Klischees und die Probleme werden mit unangemessenen Mitteln angegangen. Und diese Unangemessenheit ist für die Betrachter von befreiernder Komik. Schadenfreudig lauschen sie den Geschichten von Höhenflügen und Abstürzen, vom immer neuen Aufeinanderprallen von High and Low.

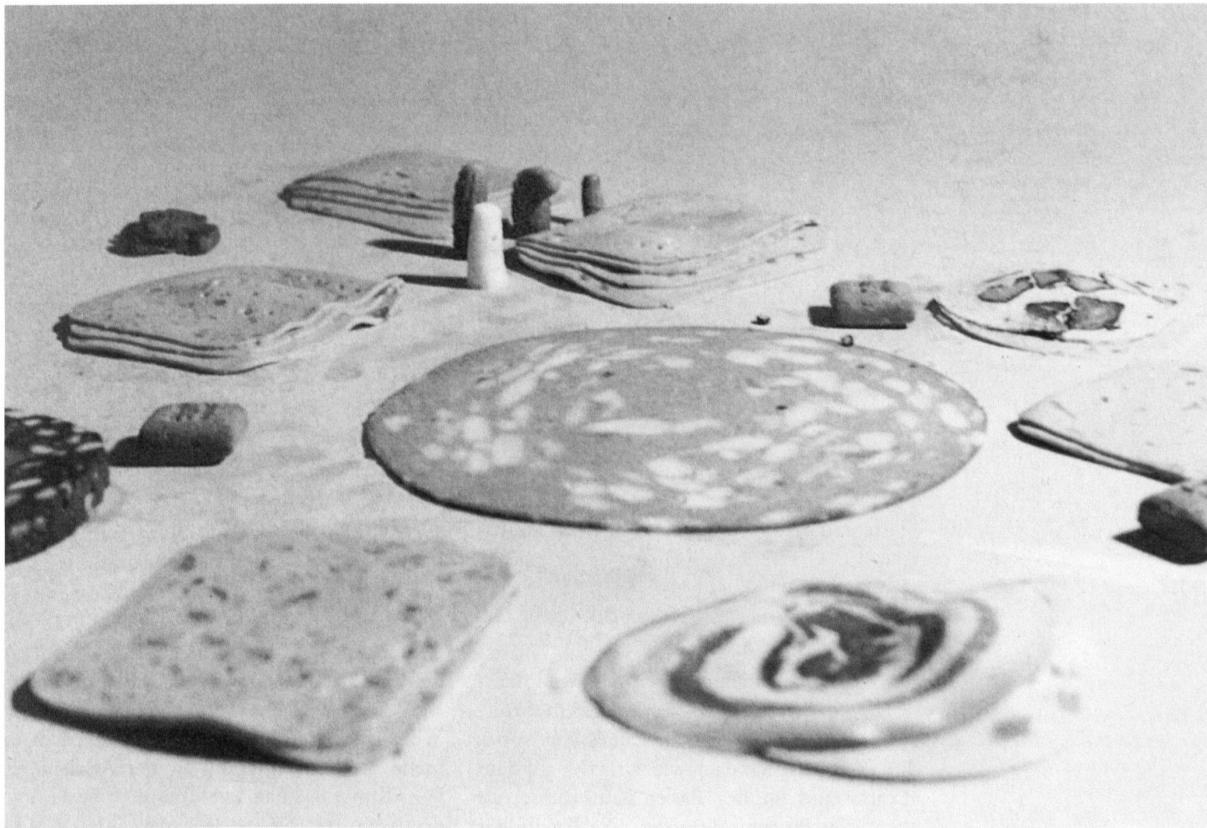
Wie Armleder im Rahmen der höchsten Gattung, der Malerei, betont zweitrangige⁴

Referenzen heranzieht und billige, dekorative Materialien verwendet, so setzen auch Fischli & Weiss auf hochkünstlerische Tabus wie den Effekt, den Bluff und die Kopie. Nicht die «Verklärung des Gewöhnlichen» (Arthur C. Danto) wie in der Pop Art, sondern die Banalisierung des Verklärten ist ihr Anliegen. Die Legende will, dass die beiden Künstler sich in der Teppichabteilung des grössten Schweizer Möbelhauses kennengelernt haben, also einem künstlerischen Unort. Auch wenn diese Anekdote pure Erfindung ist – in Wirklichkeit trafen sie sich in der Zürcher «Kon-Tiki-Bar» – so weist sie doch hin auf das gemeinsame Anliegen, die in der Schweizer Kunst bisher fast brachliegende Ebene der Tri-vialkultur zu erschliessen und insbesondere die Rolle der Künstler und Kunstkennner als Inhaber eines Monopols an «Sinnstiftung», «Erkenntnis» und «Geschmack» zu ironisieren. Sie lockern die Fundamente unter dem in der Schweiz zuvor kaum thematisierten Selbstverständnis der Künstler. Titel wie «Stiller Nachmittag» evoziieren die Faulheit des Bastlers, nicht die schöpferische Melancholie des Genies.

So wird der überzogene, pädagogische Anspruch von «Plötzlich diese Übersicht», jener beispiellosen Enzyklopädie der Halbbildung, die in Wirklichkeit ein Plädoyer für chaotische Unübersichtlichkeit ist, schon durch den winzig klein gedruckten, anarchischen Untertitel «Art sells, Crime pays» auf der Einladungskarte 1982 heimtückisch untergraben. Und selten ist der satte Zynismus der Yuppies, dieser Spiesser der achtziger Jahre, die ihre Weltbilder wie Schlafzimmereinrichtungen aus dem Katalog auswählen und ethische mit



⁴ Peter Fischli & David Weiss,
Die gefeierte Rübe, aus der Serie
«Equilibres», 1984, Photographie. – Die Dinge gebärden
sich tollkühn und schrecken
selbst vor schlüpfrigen Kalauern
nicht zurück.



ästhetischen Fragen verwechseln (Martin Kippenberger: «Welches ist Ihre Lieblingsminderheit?») schöner persifliert worden als «Im Teppichladen»⁵. Die Szene stammt aus der «Wurstserie» von 1979, Fischli & Weiss' erste gemeinsame Arbeit. Das Bild der Kleinfamilie von sauren Gurken, die – beraten durch eine dienstfertige Schwarzwurzel – bei der Qual der Wahl unter dem richtigen Lebensstil von fettigem Aufschliff und trockenen Hundekeksen gezeigt werden, geht weit über traditionelle Konsumkritik hinaus.⁶ Die Absurdität der Vergleiche, etwa im Brevier «Ordnung und Reinlichkeit», wo «Grosse Fragen» und «Kleine Fragen» wie «Wohin steuert die Galaxis?» und «Fährt noch ein Bus?» gemischt werden, reizt zum Lachen und karikiert zugleich die Scheinheiligkeit eines feigen Liberalismus, der unter dem Etikett «Pluralismus» alle Unterschiede nivelliert.

Der Lauf der Dinge

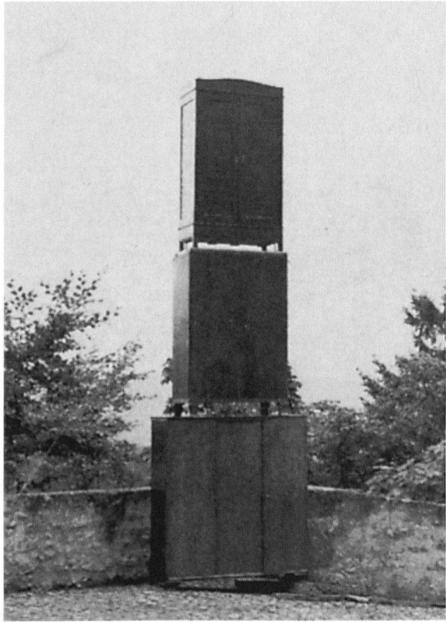
Immer tollkühner werden gegen Mitte der achtziger Jahre die Kapriolen der Gegenstände. Jedes Mittel ist recht, wenn man nur auffällt. Sei es, dass Armleder Aussteuerschränke auf der Terrasse vor dem Schloss Lenzburg aufeinandertürmt oder Fischli & Weiss' «Equilibres» aus Küchengerät waghalsige Balanceakte vollführen, um es mit den Konstruktivisten

auf ihre Weise aufnehmen zu können. Nicht einmal vor schlüpfrigen Kalauern wie der «Masturbine» (ein Reigen ineinander eingeführter Damenschuhe) schreckt man zurück. Der inflationäre Kunstbetrieb ist endgültig zum Sujet geworden. Die aufsehenerregendste Reaktion auf dieses Überkochen, auf die Turbulenz und Festfreude, aber auch den Verschleiss jener Jahre gelingt Fischli & Weiss in ihrem Film «Der Lauf der Dinge», mit dem sie 1987 den Durchbruch an der documenta 8 in Kassel schaffen. «Der Lauf der Dinge» ist ein eigentliches *Atelierbild* des Kunstbetriebs als Akzelerator, Multiplikator und Terminator mit seiner unersättlichen Gier an Unterhaltung, Spannung und Tempo. Ein *Perpetuum mobile* von Strohfeuern und Wechselbädern, Irrfahrten und Unfällen. Die Dinge haben sich selbstständig gemacht, Meister und Zauberlehrling sind ausser Haus. Der Titel suggeriert außerdem einen lässigen Fatalismus den «Sachzwängen» gegenüber und die damit einhergehende listige Haltung, mittels Ausnützen der Kräfte und Strömungen und taktischem Abwechseln von Engagement und Passivität sich die Dinge dennoch dienstbar zu machen.

Fast gleichzeitig mit dem internationalen Durchbruch von Fischli & Weiss wird Armleider in New York zum Darling der Saison. Auf die schlagartige gesteigerte Nachfrage reagiert

⁵ Peter Fischli & David Weiss,
Im Teppichladen, Aus der
«Wurstserie», 1979, Farbphoto-
graphie. – Ein kalkulierter Ab-
stieg aus der Ebene der Hoch-
kunst in die Niederungen des
durchschnittlichen Geschmacks
und eine bissige Karikatur der
Yuppies bei der Auswahl ihres
Lebensstils.

6 John M Armleder, FS 91,
Schloss Lenzburg, 1985,
Schränke. – Das avantgardisti-
sche Projekt vom Überwinden
der Schwerkraft wird nachge-
stellt. Das Ritual der Freilicht-
austellung wird mit dem Ver-
pflanzen der Möbel aus dem
Schlafzimmer thematisiert.



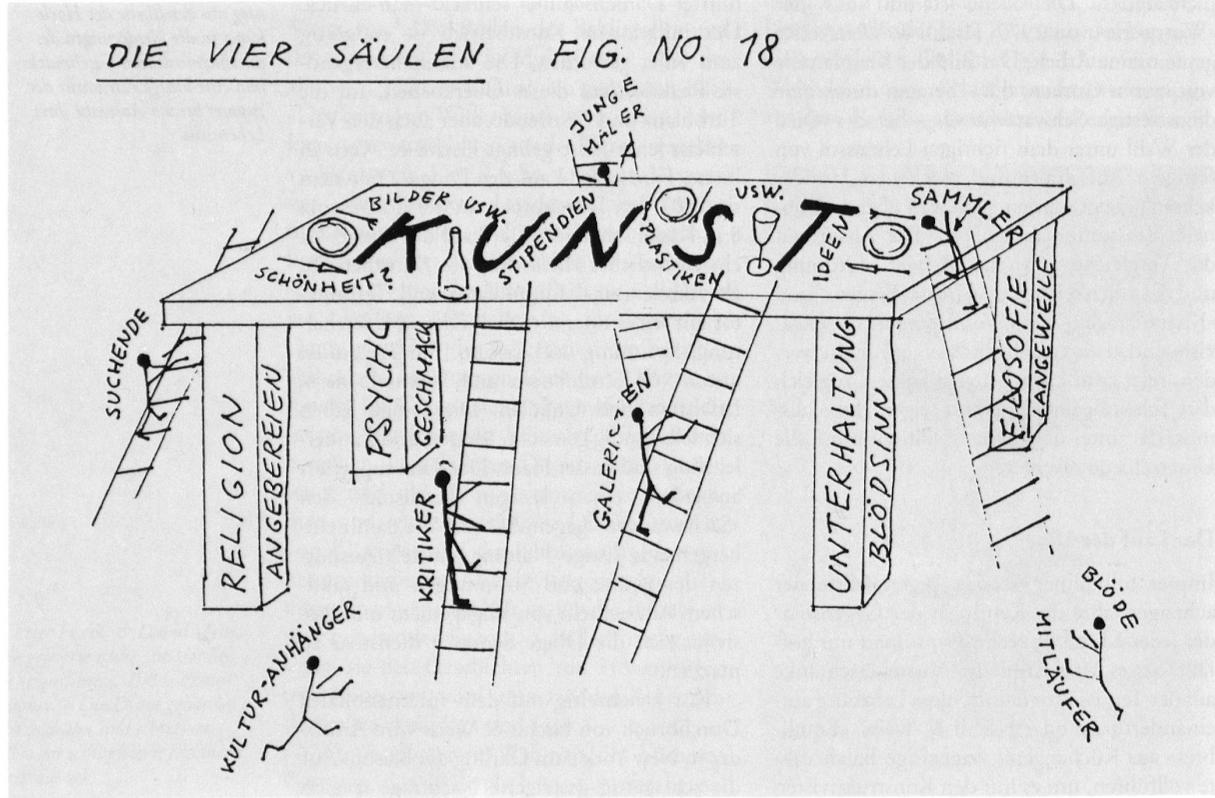
7 Peter Fischli & David Weiss,
Die vier Säulen, Fig. Nr. 18,
aus: *Ordnung und Reinlichkeit*,
1981, Künstlerbuch. – Der päd-
agogische Anspruch des tradizio-
nellen künstlerischen Selbstver-
ständnis wird ad absurdum
geführt.

er mit Omnipräsenz und beispielloser Professionalität. Er sagt keine Anfrage zu einer Ausstellung ab, arbeitet fast ausschliesslich *in situ* und engagiert sich nach wie vor, etwa auf dem «Ecart»stand an der Basler Kunstmesse, als Vermittler jüngerer Künstler. Die Flexibilität aus der Fluxuszeit scheint sich gerade in der chaotischen Situation der explodierenden

Kunstwelt auszuzahlen. Er verbindet Cage-sche Gelassenheit, Picabiasche Beweglichkeit und Warholsche Smartheit zu einem neu-alten Künstlertypus: dem Zauberer. Die Tricks, mit denen er sein Publikum verblüfft, sind formvollendet und raffiniert. Und gerade die Lockerheit und Reflektiertheit des Zauberers unterscheidet diesen von jeglichem Fundamentalismus und den Eigenschaften der Künstlertypen, deren Sterne in jenen Jahren am Sinken sind, nämlich der Mystik des Schamanen, dem Narzissmus des Dandies, und dem Despotismus des Malerfürsten.⁷

«Metropolis»

Die Berliner Ausstellung «Metropolis» von 1991 verkörpert jene prekäre Lockerung, im gefährlichen Sinn der Masslosigkeit, welcher Fischli & Weiss und Armleder implizit bekommen wollen. Das kurze Vorwort von Christos M. Joachimides beispielsweise ist ein Glossar für den Opportunismus der boomen-den Achtziger, hier passiert das ganze gedankliche Chaos, welches Armleder und Fischli & Weiss karikieren, noch einmal Revue. Um so mehr ist die Teilnahme an der Ausstellung von «Kunst als Phantasie-Training» (Joachimides)⁸ ein Test für die Resistenz ihrer Arbeit. Und beide reüssieren, indem sie wieder mit völlig Unerwartetem verblüffen. Mitten unter





den sich überbietenden Grossskulpturen zeigen Fischli & Weiss «Son et Lumière», einen transparenten Picknickbecher, der auf einer rotierenden Käseschachtel torkelt und in dessen Rautenmuster sich der farbige Strahl aus einer Militärtaschenlampe bricht. An der Wand zeichnen sich kaleidoskopartig farbige Muster ab, die von der Erzeugung maximaler Illusion mit geringstem Aufwand handeln. Mittels betont provinziellen Versatzstücken und simpelsten Tricks erscheint der ganze Ausstellungskontext als Materialschlacht in einem sehr schiefen Licht. Selten ist eine derart bissige Formel gefunden worden für die Megalomanie der Kunstwelt wie dieses Höhengleichnis auf eine Phase, in welcher der Schein alles ist, auch wenn er die Lebensdauer einer Batterie nicht überdauert. Und auch Armleider schleuste ins Getöse der Installationen eine Möbel-Skulptur aus dreissig neonumfassenen Schminkspiegeln, die, beweglich an die Wand montiert, das Bild der Betrachter zerstreut in einzelne Facetten zurückwerfen. Die voneinander unabhängigen Hohlspiegel sind lesbar als Metaphern für Narzissmus und Partikularismus. Sie reflektieren keine einheitliche, sondern eine unendlich zersplitterte Sichtweise. Und aus der Distanz gesehen, erinnern sie mit ihrem Funkeln an ein schillern-des Jahrzehnt der Kunstgeschichte.

Lockierung

Geht man davon aus, dass in den achtziger Jahren im Unterschied zu den vorangegangenen Jahrzehnten nicht die Logik von konkurrierenden Stilrichtungen oder Schulen, sondern die Struktur eines rasant expandierenden internationalen Kunstbetriebs die künstlerische Dynamik bestimmte, so wird die Art der Beziehung zu diesem Kunstbetrieb ein wichtiges Kriterium künstlerischer Bewertung. In dieser Hinsicht sind Armleider und Fischli & Weiss, so verschieden ihre Ansätze aus der Nähe besehen erscheinen und so verschieden ihre Beziehungen zu unterschiedlichen kunsthistorischen Traditionen sein mögen, doch vergleichbare Phänomene innerhalb eines grösseren Zusammenhangs. Beide verbindet ein bewusst unzeitgemässer Einsatz von künstlerischen Instrumentarien, die bereits durch die Neoavantgarden der sechziger und siebziger Jahre entwickelt worden waren, und die sich, pragmatisch erweitert, im veränderten Kontext der achtziger Jahre bewähren sollten.

Zu diesen Instrumentarien, vornehmlich aus dem Arsenal von Konzeptkunst und Fluxus, gehört die Kritik der traditionellen Vorstellungen von «Werk» und «Autor» und damit zusammenhängend eine grosse Beweglich-

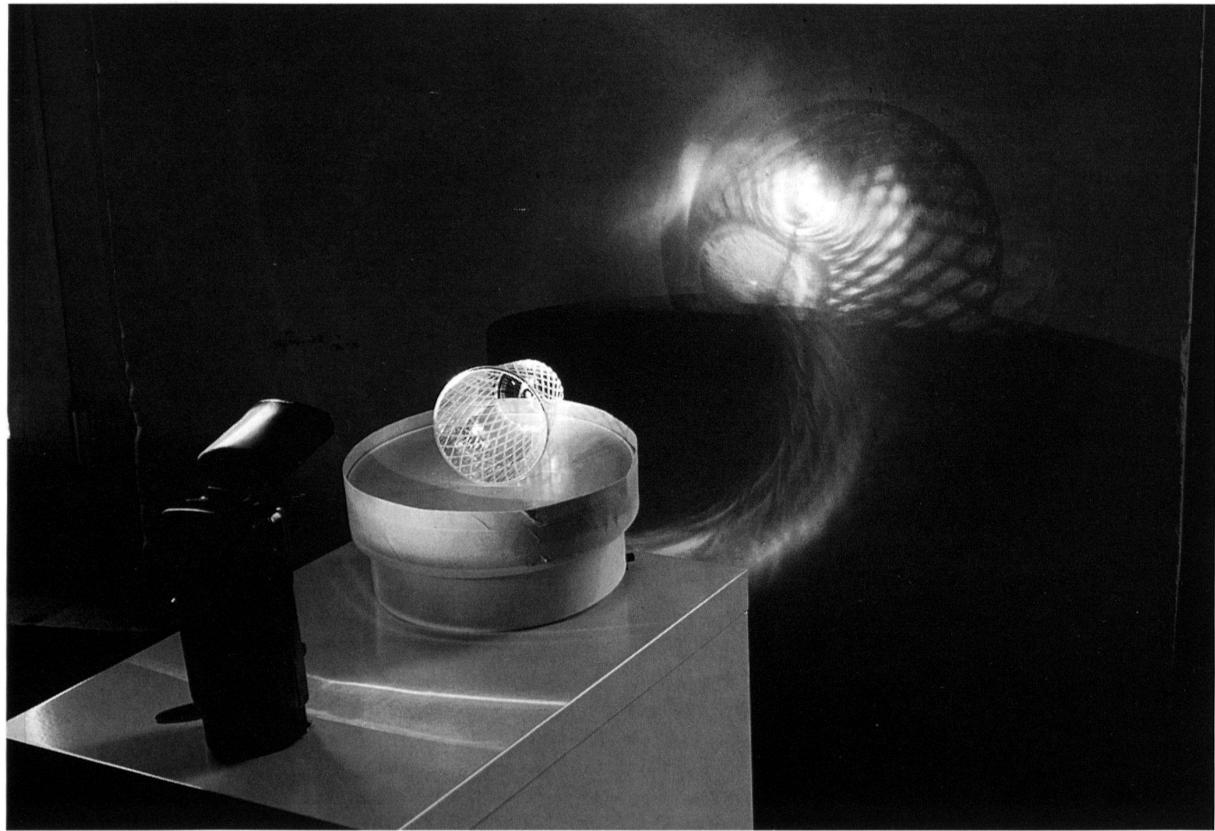
8 Peter Fischli & David Weiss,
Aus dem Film «Der Lauf der
Dinge», 1985–1987, Farbfilm
16 mm, 30 Minuten, Zürich
T&C Edition. – Beispielloses
Atelierbild des Kunstbetriebs als
Thema und Motor der künstlerischen
«Entwicklung».

keit im Einsatz unterschiedlicher Medien. Das Dilemma der um 1975 zumindest vorläufig gescheiterten Konzeptkunst, nämlich als immaterielle in einem materiellen Kunstbetrieb zu existieren, wird als fruchtbare Ausgangspunkt der eigenen Arbeit verwendet. Nicht zum akademischen Fortsetzen, sondern vielmehr zum spielerischen Ausweiden. Um 1980 geht es deshalb nicht mehr um das Problem der Selbstreferentialität, also um die Frage: Ist das Kunst?, sondern vielmehr darum, wieder Geschichten zu erzählen und Erinnerungen zu zitieren. Das Ende des latenten Inhaltsverbots stößt die Türen zur Trivialkultur (in den USA wieder, in der Schweiz endlich) weit auf: Film, Werbung, Spielzeug, Mode werden herangezogen. Nicht um nach ihrer Kunstmäßigkeit befragt oder als neues Feld für die Hochkunst erschlossen zu werden, wie zur Zeit der Pop Art, sondern vielmehr als Zugang zu brachliegenden Themen, als Indizien für die verdrängten Schattenseiten der späten Moderne und nicht zuletzt als verfügbare, raffinierte Massenmedien, mit welchen den Anforderungen eines rasant wachsenden Kunstbetriebs begegnet werden kann.

⁹ Peter Fischli & David Weiss,
Son et Lumière, 1990, Taschenlampe, Käseschachtel, Plastikbecher, Motor. – Höhlengleichnis einer Spektakelkultur im Rahmen der Ausstellung «Metropolis».

Es ist kein Zufall, dass in jenen Jahren beim Wühlen in Vergangenem und beim Anblick der neugezimmerten Gebilde immer wieder ein ansteckendes Gelächter erschallt. Die Affinität zu Dada als erster kunsthistorischer Manifestation einer solchen Haltung ist augenscheinlich. Peter Sloterdijk hat den geschichtlichen Kontext von Dada analysiert und, in Anlehnung an Walter Serners Ende des Ersten Weltkriegs verfasste Schrift «Letzte Lockerung»⁹, den Begriff der Lockerung in einem Zusammenhang verwendet, der bisher in der Diskussion um die bildende Kunst wenig beachtet wurde. In seiner «Kritik der zynischen Vernunft» bezeichnet Lockerung einerseits die Auflösung des «Sicherheitsabstandes von Phantasie und Wirklichkeit» in der Weimarer Republik, also eine gefährliche Relativierung innerhalb des zynisch gewordenen öffentlichen Bewusstseins,¹⁰ andererseits eine dadaistische Methode der «verspielte(n) Durchbrechung aller kulturellen Semantiken, Sinngebungen, Philosophien und Kunstuübungen»¹¹.

Angewandt auf die Kunst der achtziger Jahre umreisst der Begriff eine Haltung, die sich weder hinter einem ideologiekritischen Apriori verschanzt, noch in einem eskapistischen Ästhetizismus versinkt, sondern sich ironisch auf die bestehenden Strukturen einlässt und «Unerträgliches durch Bejahung zu überbie-



ten versucht»¹². Diese Bejahung ist eine Konstante im Œuvre von Armleder und Fischli & Weiss. Manchem mag dies als Pakt mit dem Teufel erscheinen, als frivoler Ausdruck einer kulturell saturierten Öffentlichkeit, als «Fun Kunst», die man ins «Fegefeuer der Eitelkeiten» verbannen möchte. Aber diese vorschnelle Verurteilung übersieht das kritische Potential eines Ansatzes, der bei Gelegenheit nachgibt, und der mit den handlichen Werkzeugen wie der Komplizenschaft¹³, der List¹⁴ den Boden besser lockern kann als mit schwerem Gerät. Sie übersieht ausserdem die Auswirkung dieses neuen, gelassenen Rollenverständnisses der Künstler auf die Generation der neunziger Jahre, welche die Autorität von Kunst und Kunstbetrieb noch ausdrücklicher in Frage stellen wird. Jean Baudrillard, auch er jahrelang ein Darling der Kunstwelt, hat betont, dass die Verführung das einzige Reale in einer sich auflösenden Welt bleibe. Oder, mit Walter Serner: «Lust ist der einzige Schwindel, dem ich Dauer wünsche.»

Zusammenfassung

John M Armleder und Peter Fischli & David Weiss gehören zu den wenigen Schweizer Künstlern, die sich während der achtziger Jahre und danach im internationalen Kunstbetrieb behaupten konnten. Ihre Verbindung

von Hochkunst und Trivialkultur, ihre Offenheit verschiedenen künstlerischen Medien gegenüber und ihr bewusstes Einlassen auf die komplexe Dynamik des Kunstbetriebs haben das künstlerische Selbstverständnis gerade in der Schweiz verändert und der Kunst neue Bereiche erschlossen. Der Begriff der Lockerung bietet sich an zur Beschreibung dieses Phänomens. Grundlegend dafür ist das Erkennen der eigenen, ambivalenten Situation innerhalb einer modernen Kulturindustrie, ja der Tatsache, dass der Kunstbetrieb selbst zum Suject der Kunstproduktion geworden ist.

Résumé

John M Armleder et Peter Fischli et David Weiss font partie des rares artistes suisses qui, dans les années 1980, s'imposent sur la scène artistique internationale. Leur remise en question de la distinction entre art avec un grand A et culture triviale, leur ouverture aux médias artistiques les plus divers, et leur participation consciente à la dynamique complexe de la vie artistique ont contribué à forger, précisément chez les artistes suisses, une nouvelle conscience de soi, et à étendre le domaine de l'art. La décrispation est une notion qui permet de décrire un phénomène qui repose sur la reconnaissance de l'ambivalence de sa propre situation au sein d'une industrie de l'art

10 John M Armleder, FS 227 (Seafoam), 1989, Posaunen, Recamière. – Der gesteigerten Nachfrage des Kunstbetriebs antwortet Armleder mit Omnipräsenz. Die Furniture Sculptures erlauben ein eklektisches Ausweiden des kunstgeschichtlichen Fundus.



moderne, aussi sur la reconnaissance de ce que la vie artistique est devenue elle-même sujet de la production artistique.

Riassunto

John M Armleder e Peter Fischli & David Weiss appartengono a quell'esiguo numero di artisti svizzeri, che durante gli anni '80 e nel periodo immediatamente successivo si sono affermati a livello internazionale. Il loro abbina-
mento di arte raffinata e cultura triviale, la loro apertura nei confronti dei diversi media artistici, il loro consapevole inserimento nel complesso meccanismo del mondo dell'arte, hanno mutato proprio in Svizzera l'ovietà artis-
tica, aprendo nuovi orizzonti all'arte. Il con-
cetto dell'allentamento si presta per la descri-
zione di questo fenomeno. Fondamentale al proposito il riconoscimento della propria am-
bivalente situazioni all'interno di una moderna «industria della cultura», ovvero il fatto che il mondo dell'arte stesso sia divenuto soggetto della produzione artistica.

Anmerkungen

¹ Vgl. zu den Möbel-Skulpturen Armleders den grundlegenden Text von MAURICE BESSET, in: *John M Armleder*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Winterthur etc., Winterthur 1987, S. 9–18.

² «FS» ist die Abkürzung für «Furniture Sculpture». Diesen Titel, fortlaufend nummeriert und gelegentlich mit einem Untertitel versehen, tragen die Werke Armleders seit den frühen achtziger Jahren. Ein Text Armleders zur Ausstellung, «La Chambre de Eirk Estia», ist als Faksimile abgedruckt in: *John M Armleder, Arbeiten auf Papier 1962–1983*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Solothurn 1983, o.S.

³ Vgl. zur Thematik des Spiels HÉLÈNE CAGNARD, *A quoi jouent Peter Fischli et David Weiss?*, Mémoire de licence, Université de Genève, 1994, Resumé in: Kunst und Architektur in der Schweiz, 1995, 1, S. 90.

⁴ Zu Armleders Orientierung an zweitrangigen Vor-
bildern, etwa dem Maler Larry Poons, vgl. DIE-
TER SCHWARZ, *Un point peut en cacher un autre*, in: *John M Armleder*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Winterthur etc., Winterthur 1987, S. 104,

⁵ Die Aufnahmen der «Wurstserie», die in mehreren Formaten abgezogen wurden, entstanden 1979 in der zum Abbruch bestimmten Zürcher Wohnung von David Weiss. Die erste Ausstellung fand 1980 im Schaufenster der Galerie Stähli, Zürich, gleichzeitig mit einer Ausstellung von Martin Disler statt. Danach wurde die «Wurstserie» an der Basler Kunstmesse «Art» gezeigt. Im Juli und August 1980 war sie im Rahmen der Ausstellung «Saus und Braus – Stadtakunst» in der städtischen Gale-
rie im Strauhof, Zürich, ausgestellt und im Kata-
log teilweise schwarzweiss reproduziert. Im Au-
gust 1980 war sie außerdem im Kulturhaus Palazzo, Liestal, im Rahmen der Ausstellung «Kunst aus Zürich» zu sehen.

⁶ «Eine subtile Abrechnung mit der Allmacht der Gegenstände, Produkte, Markenartikel ist neuer-

dings im Gang, und sie unterscheidet sich wesent-
lich von der 'Konsumkritik' der 60er und 70er Jah-
re.» BICE CURIGER, «*Un po' artista un po' no'* (Adriano Celentano), in: *Saus und Braus – Stadt-
kunst*, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Strauhof, Zürich, Zürich 1980, S. 8.

⁷ Vgl. dazu MARKUS BRÜDERLIN, *Ironie und Funda-
mentalismus*, in: *John M Armleder*, Ausstellungskatalog Wiener Secession, Wien 1993, S. 48–52.

⁸ CHRISTOS M. JOACHIMIDES, *Das Auge tief am Ho-
rizont*, in: *Metropolis*, Ausstellungskatalog Martin-
Gropius-Bau Berlin, Stuttgart 1991, S. 12.

⁹ WALTER SERNER, *Letzte Lockerung. Ein Handbre-
vier für Hochstapler und solche, die es werden wol-
len*, o. Ort (Goldmann Verlag) 1988. Zuerst er-
schienen unter dem Titel *Letzte Lockerung mani-
fest dada*, Berlin 1920.

¹⁰ PETER SLOTERDIJK, *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt a. Main 1983, Bd. 2, S. 858.

¹¹ Ebenda, S. 723.

¹² Ebenda, S. 725.

¹³ Vgl. HAIM STEINBACH, JEFF KOONS, SHERRIE LE-
VINE, PHILIP TAAFFE, PETER HALLEY, ASHLEY
BICKERTON, *From Criticism to Complicity*, in:
Flash Art, Nr. 129, Sommer 1986, S. 46–69. Ge-
kürzt in: CHARLES HARRISON & PAUL WOOD
(Hrsg.), *Art in Theory 1900–1990, An Anthology
of Changing Ideas*, Oxford, Cambridge, 1992,
S. 1080–1084.

¹⁴ Vgl. zur Idee der List YEHUDA ELKANA, *Anthropo-
logie der Erkenntnis. Die Entwicklung des Wissens
als episches Theater einer listigen Vernunft*, Frank-
furt a. Main 1986.

Abbildungsnachweis

1: Niklaus Graber, Kriens. – 2, 3, 6, 10: John M Arm-
leder, Genf. – 4, 5, 7, 8, 9: Peter Fischli & David
Weiss, Zürich.

Adresse des Autors

Philip Ursprung, Dr. phil. Kunsthistoriker, Institut
für Geschichte und Theorie der Architektur, ETH
Hönggerberg, 8093 Zürich